إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

أثر الثقافة الفارسية فى شعر ابن هانى الأندلسى

سيدمحمد ميرحسينى*
على أسودى**

الملخص

تعنى هذه الدراسة برصد الملامح والمفردات الفارسية الواردة فى شعر ابن هانى الأندلسى، كى تقدم دليلا آخر على العلاقات المتبادلة العريقة بين اللغتين الفارسية والعربية منذ أقدم الزمان إلى يومنا هذا وهى تعرض أيضا دليلا آخر على التفاعل الحضارى والثقافى بين العرب والفرس، وتعطى فكرة واضحة عن مدى تأثير كل من اللغتين فى الأخرى، مع أن هذا الشاعر الأندلسى يبعد كل البعد عن مستقر اللغتين الرئيس.

وقد تطرق البحث أيضا إلى معالم (الحضورالإيرانى فى شعر ابن هانى الأندلسى) وتقسيمها موضوعيا وشرحها شرحا وافيا، وقد تناولنا محاور عدّة فيما درسناه لنعرض بحثا من بحوث الأدب المقارن ولنكشف الغموض المسدل على بعض المصطلحات الواردة فى شعر ابن هانى الأندلسى.

الكلمات الدلالية: العربية، الفارسية، التأثير، التأثر، ابن هانئ.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام الخمينى الدولية – أستاذ مساعد.
**. طالب الدكتوراه بجامعة طهران– فرع اللغة العربية و آدابها.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم
Mirhoseini.mh@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٧هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٧هـ. ش

المقدمة

ابن هانئ أبو القاسم محمد بن هانى الأندلسى؛ كان أبوه هانى من قرية المهدية فى أفريقية. و قد قيل عنه: «إنه كان شاعرا أديبا نشأ فى اشبيلية على حظ وافر من الأدب، و مهر فى الشعر.» (البستانى، لاتا، ۵ نقلا عن ابن خلكان) كان حافظا لأشعار العرب وأخبارهم.اتصل فى بادئ الأمر بصاحب اشبيلية ومدحه...ثم قصد جعفر بن على و يحيى بن على اللذين كانا واليين فى المسيلة إحدى مدن الزاب فمدحهما، و بالغا فى إكرامه. (المصدر نفسه، ۶)

وما لبث أن طلب منهما الالتحاق بالمعتز الخليفة الفاطمى فوجّاه لديه فأعزّ وفادته ومدح قائده جوهر.ولما بلغ المعتز نعيه قال: «هذا الرجل كنا نرجو أن نفاخر به شعراء المشرق فلم يقدّر لنا ذلک.» (المصدر نفسه، ۷)

ويقول عنه ابن خلكان: «وليس فى المغاربة منه من هو فى طبقته لا من متقدميهم ولا من متأخريهم، بل هو أشعرهم على الإطلاق، وهو عندهم كالمتنبى عند المشارقة وكانا متعاصرين.» (ابن خلكان، ۱۹۹۰م: ۳۲)

عنى ابن هانئ باللفظ أكثر من المعنى فجاءت تعابيره ذات جلبة وإيقاع وقعقعة. يقول عنه الفتح بن خاقان: «علق خطير وروض دب نضير، غاص فى طلب الغريب، حتى أخرج درّه المكنون وبهرج بافتنانه فيه كل الفنون، وله نظم تتمنى الثريا أن تتوج به وتتقلد، و يودّ البدر أن يكتب فيه ما اخترع وولّد.» (البستانى، لاتا: ۷)

كان للأخوين يحيى بن على وجعفر بن على الأندلسيين دورهما الأساس فى توجّه الشاعر إلى الفرس ومآثرهم وتقاليدهم كی يحوک نسيجه الشعرى مرفقا ببعض الملامح الناجمة عن العنصر الايرانى وما يعزى إلى الفرس وثقافتهم، ما جعلنا نتحرّى تجليات «الحضور الإيرانى» فى شعر ابن هانئ الأندلسى.

ومن اللافت للنظر تواجد كلمات دلالية فارسية تنمّ عن تأثير الأدب الفارسى فى الأدب العربى فى إطار الدراسات المتعلقة بالأدب المقارن، ظاهرة ترى نفسها بين حين وآخر فى ديوان شعراء الأدب العربى بدءا من العصر الجاهلى والأموى، ومرورا

بالعصرالعباسی والمعاصر؛ بید أنّ هذه الظاهرة تظهر ظهورا واسعا فی العصر العباسی نتیجة تواجد العنصر الإیرانی فی بلاط العباسیین وقیامه بأدوار مهمة ومتنوعة، مما أدّی إلی تداخل اللغة الفارسیة وثقافتها فی الأدب العربی أیما تداخل.

ومن الشعراء الذین حملوا فی حوایا أشعارهم ملامح من التأثیر الإیرانی ابن هانئ الأندلسی الذی تضاربت الآراء حوله، وقیل عنه ما قیل، وأسهب الکتاب والناقدون فی الحدیث عنه، کما توجّهت أصابع الاتهام إلیه بالزندقة والکفر، لما ورد فی شعره من أقوال یخیل للقاری أنّها تصطبغ بصبغة الإلحاد.ولکنّ الذی یهمّنا هنا الإیرانیات الموجودة فی شعره حیث نجد کلمات وتعابیر تدل علی تفاعل ثقافی عریق بین لغتین تبعد کل منهما عن الآخر فی الأصل کل البعد.

وثمة کثیر من المفردات والعبارات التی تنصّ علی تأثیر اللغة الفارسیة وثقافتها فی شاعر سکن الأندلس والشمال الأفریقی، واستقی من مناهل اللغة الفارسیة، وخصّب إنتاجه الأدبی وذلک لاختلاطه بأخوین یعتقد أنّهما من أصل إیرانی هما یحیی بن علی وجعفر بن علی الأندلسی؛ إذ لایکاد الشاعر أن یمدحهما إلا ویلمّح إلی ما یتعلق بالفرس وثقافتهم.

لقد قمنا برصد الحضور الإیرانی فی شعر ابن هانئ وتقسیمها بناء علی الإطار والموضوع إلی محاور عدّة هی کالتالی:

١. استدعاء الشخصیات الساسانیة

٢. ذکر أماکن تقع فی بلاد الفرس واستخدامها مادّة لصوره وتشبیهاته

٣. إیراد مصطلحات تتعلق بعلم النجوم وذکرأسمائها لدی الفرس

۴. الإشارة إلی الزرادشتیة وتعالیمها وملامحها

۵. أسماء الزهور الفارسیة

۶. مفردات فارسیة

أولا. استدعاء الشخصيات الساسانية

ساسان وسابور

ساسان هو أبو بابک وجدّ أردشير بابکان موبد معبد ناهيد فی اصطخر بفارس وينتسب إليه الساسانيون فی تسميتهم هذه. (اكبرى مهربان، ١٣٦٥ش: ٤٣٨؛ دهخدا، ١٣٧٢ش: مادة ساسان) وسابور هو ابن اردشير بابکان. (زرين کوب، ١٣٨٢ش: ٤٢٧) وقد قاتل الرومان وهزمهم وينسب إليه مبنى جندى سابور. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ١٦٢) قال ابن هانئ الأندلسی:

إيــوان ملک لو رأته فارس ذعــرت ولســمكه إيوانها
واستعظمت ما لم يخلّد مثله سابورها قدما ولا ساسانها

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦١)

وقال أيضا:

من آل ســاســان منــار للصبا قد بتّ أسأل عنه أنفاس الصبا

(المصدر نفسه: ٤٥)

قباذ

قباذ أو قباد أو کباد ملک ساسانی تولّى الحكم مرّتين أولاها من سنة ٤٨٨ إلى ٤٩٨ للميلاد وثانيتهما من سنة ٤٩٩ إلى سنة ٥٣١ للميلاد، وهو ابن بيروز الأول وظهرت فرقة مزدک فی عهده وخلفه من بعده ابنه أنوشروان. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ٣٧٩)

قال ابن هانئ:

ومكلّــل بالــدّر مــن إفرنــده فيــه أكاليــل مــن الفــولاذ
مما اقتنى الملک الهرقل فلم يزل حتــى تألــقّ فــوق رأس قباذ

(ابن هانئ، لاتا: ٢٣٠)

کسرى أنوشروان

کسرى معّرب خسرو وهو ابن قباذ الأول الذی تولى بعد أبيه مقاليد الحكم الساسانی،

كما ورد فی شاهنامه لفردوسی:

نخستین سرنامه گفت از مهست　　　　شهنشاه کسرای ایران پرست
برومند شـاخ از درخت قباذ　　　　که تـاج بزرگی بر سـر نهاد

واشتهر كسرى أنوشروان بالعدل. قال عنه الفردوسی:

زبـس خوبـی و داد آییـن اوی　　　　وزآن نامـور دانـش و دیـن اوی
ورا نـام کردنـد انوشـروان　　　　که مهرش جوان بود ودولت جوان

وتولّى أنوشروان الحكم من سنة ۵۳۱ إلى ۵۷۹م (اکبری مهربان، ۱۳۶۵ش: ۸۷)، وترجم فی عهده كليله ودمنه إلى الفهلوية. (کریستین سن، ۱۳۶۷ش: ۲۹۷) وأنوشه تعنی الخالد وروان تعنى الروح، وانوشروان تعنى الروح الخالدة. (المصدر نفسه: ۳۸۷) قال ابن هانئ:

وكأنّ أسراب الجياد ضحى و قد　　　　خفّـت إليـه كواسـر العقبان
عطفت عليـه صدورها وكأنّما　　　　عطفت على كسرى أنوشروان

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۲)

يزدجرد

هو معرّب يزدگرد الذی تولى الحكم من سنة ۳۹۹ إلى ۴۲۰م، وبنى النعمان له قصر الخورنق وهو أبو بهرام جور الذی كان يرسله أبوه إلى الحيرة لتعلم الفروسية وممارسة البسالة. (دهخدا، ۱۳۷۲ش، مادة خورنق) قال ابن هانئ يصف السيف:

أبيض مـن غير طبع الهند　　　　يحـول بيـن حـدّه الحدّ
أشـبه بالماء مـن الإفرند　　　　أقـدم مـن رام ويزدجرد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۲۹)

بهرام جور

هو بهرام الخامس الذی تولى الحكم من سنة ۴۲۱ إلى ۴۳۸ للميلاد، وقام مقام أبيه المذكور آنفا فی الحكم. (کریستین سن، ۱۳۶۷ش: ۲۹۷) نشأ بهرام وترعرع لدى منذر بن النعمان الملک اللخمی فی الحيرة وفی قصرالخورنق. (پیر نیا، ۱۳۶۲ش: ۳۱۰) قال عنه

كريستين سن: «لم يحظ شعبيته فى الملوک الساسانيين سوى أردشير بابكان فى اصخر فارس وكسرى أنوشروان وكسرى برويز. (كريستين سن، ۱۳۶۷ش: ۱۶۲) يقول ابن هانئ:

من أهل بهرام جور فى مناسبه   ما شئت من فارسى نوبهارى

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۹)

كسرى

هو معرّب خسرو أحد ألقاب الساسانيين. (ابن دريد، ۱۹۹۸م،ج۲: ۱۶۹؛الفيروزآبادى، ۱۹۸۰م، ج۱: ۵۰؛ ابن سيده، ۲۰۰۳م، ج۳: ۱۴۱) وأورد الحموى فى معجمه شعرا يذكر فيه ألقاب الملوک:

قد رتّب الناس جـمّ فى مراتبهم   فمرزبـان وبطريـق وطرخـان
فى الفرس كسرى وفى الروم القياصر   والحبش النجاشى والأتراک خاقان

(الحموى، ۱۳۸۳ش، ج۱: ۲۲)

قال ابن هانئ:

وأخذک قسرا من بنى الأصفر الذى   تذبـذب كسـرى عنه وهـو عنيد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۰۳)

وقال أيضا:

واكتسـت أعظم كسرى لحمها   وسـعى لقمـان أمطـار لبـد

(المصدر نفسه: ۱۲۴)

وقال:

وكم أذن من سـابح قد غدت به   يناط عليها ملک كسرى والقيصرا

(المصدر نفسه: ۱۴۲)

وقال:

ومـا بلغ الاسـكندر الرتبة التى   بلغت ولا كسرى الملوک ولا تبع

(المصدر نفسه: ۲۰۰)

وقال يصف يحيى بن على ويشير إلى أصالته الفارسية:

أو كســروية محتــد وأرومــة　　　شمطاء يدعى باسمها دهقانها

(المصدر نفسه: ٣٦٤)

شهنشاه

من ألقاب ملوک الفرس فى العهد الساسانى، وهى کلمة فارسية تعنى ملک الملوک وقد تكلمت به العرب قديما. قال الأعشى:

وكسرى شهنشاه الذى سار ذكره له　　　مــا اشــتهى راح عنيــق وزنبــق

(الجواليقى، ١٩٦٨م: ٩٨)

وقال ابن هانئ الأندلسى:

ويكلّــف الأرماح ليــن قوامه　　　فيــذمّ ذايــزن ويظلــم قعضبا

كسرى شهنشــاه الذى حدّثته　　　هذا فأيــن تظنّ منــه المهربا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٢)

الخسروانى

نسبة إلى كلمة خسرو، واشتهر ما يتعلق بالملوک الساسانيين من كساء، وتيجان، وأقمشة.قال الجواليقى: «الخسروانى الحرير الرقيق الحسن الصنعة وهو منسوب إلى عظماء الأكاسرة، وقد تكلمت به العرب. قال الفرزدق:

لبس الإفرند الخسروانى فوقه　　　مشــاعر مــن خــزّ العــراق

وقال ذوالرمة:

كأنّ الفرنــد الخســروانى لونه　　　بأعطاف أنقاء العقوق العواتک

(الجواليقى، ١٩٦٨م: ٩٠)

قال ابن هانئ:

كأنّ الهزيــع الآبنوســى لونه　　　سرى بالنسيج الخسروانى ملتفّا

(ابن هانئ، لاتا: ٢٩٠)

وقال أيضا:

فمن لمثلى به فى الدرع سابغة　　　تموج فوق القباء الخســروانى

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۸)

ثانيا. أماكن واقعة فى بلاد الفرس

لقد استخدم ابن هانئ أسماء أماكن فارسية فى أشعاره، وهذه الأماكن وردت إما للإشارة إليها كمنطقة وإما وردت صفة منسوبة لما اشتهرت به تلک الأماكن حينذاک، وقام الشاعر باستخدامها مادة ذات أثر حيوى وبنّاء لتصاويره وتشبيهاته، وهذا يدّل عل التفاعل الحضارى آنذاک حيث كانت البلاد الإسلامية كاتحاد يشبه الاتحاد الأوروبى الذى ألغى كل الحدود ليكون البلدان المكونة له بلدا واحدا يجمعها حوافز نابعة عن المصالح؛ غير أنّ الذى كان يجمع البلدان الإسلامية تحت إطار موحد هو الإسلام والحضارة الإسلامية. وفيما يلى نورد هذه الأماكن:

جوسق

والجوسق قلعة الفرخان بناحية الرى. (خليل بن أحمد، ۲۰۰۴م، ج۲: ۱۸۵؛ الحموى، ۱۳۸۳ش، ج۲: ۳۱) قال ابن سيده: الجوسق: الحصن، وقيل: هو شبيه بالحصن وهى معرّبة كوشک الفارسية. (المقريزى، ۱۹۹۰م، ج۳: ۲۲۱)

قال ابن هانى الأندلسى:

إنّ فى الجوســق قبــرا تربه   من دم الباكين إضريج جسد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۲۲)

إقليد

بكسر الهمزة وسكون القاف، اسم بلد بفارس من كورة اصطخر، ولها ولاية ومزارع ينسب إليها. (الحموى، ۱۳۸۳ش، ج۱: ۱۶۱؛ الإدريسى، ۱۹۸۹م، ج۱: ۱۳۹؛ ابن خرداذبه، ۱۹۸۴م، ج۱: ۴۰)

قال ابن هانئ الأندلسى:

وإذا نظرت إلى الأسنّة نظرة   ألقت إليــک الحرب بالإقليد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۳۹)

وقیل: هی معرّبة کلید الفارسیة. (السکاکی، ۱۹۶۹م، ج۱: ۲۴۴؛ الفیروزآبادی، ۱۹۷۵م، ج۲: ۱۴۶؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۳: ۳۶۵)

أرمنین

وهی منطقة تقع علی جانب بحر قزوین وتزوج بابک الخرمی منهم، وفرّ بعد انهزامه إلی ناحیتهم ویدعی حالیا باسم أرمنیا. قال ابن هانئ الأندلسی:

تلـــک التی ألقــت علیهم کلکلا ولهــا بــأرض الأرمنیــن تلیل

(ابن هانئ، لاتا: ۲۰۶)

خزر

وهی منطقة فی شمال إیران ومحاذیة لبحر قزوین أو ما یعرف حالیا باسم بحر خزر، وکانت سابقا موطن الأتراک المعروفین ببنی خزر.وقال عنها الحموی: خزر هی بلاد الترک. (الحموی، ۱۳۸۳ش، ج۲: ۱۶۳) قال ابن هانئ:

بریحه أردت الهیجـــاء بنی خزر و باسمه استظهرت فی الغزو والقفل

(ابن هانئ، لاتا: ۲۸۱)

السابری

وهو ضرب من الثیاب رقیق وفی المثل: «عرض سابری»، یقوله لمن یعرض علیه الشیء عرضا لایبالغ فیه. قال الشاعر:

بمنزلة لایشـــتکی الســلّ أهلها وعیش کمسّ الســـابری رقیق

(الجوهری، ۱۹۷۵م، ج۱: ۳۰۰)

والأصل فیه الدروع السابریة منسوبة إلی سابور. (ابن کثیر، ۱۹۹۵م، ج۲: ۸۳۸؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۴: ۳۴۰) وسابور معرّب شاهبور وکورة بفارس ومدینتها نوبندجان. (الزبیدی، ۱۹۶۵م، ج۱: ۲۹۸؛ الفیروزآبادی، ۱۹۸۰م، ج۱: ۵۱۷) ومدینة سابور بناها سابور الملک، وهی تباهی اصطخر فی هیأتها وأبنیتها ولکن مدینة سابور أکثر بشرا وعمارة وأهلا (الإدریسی، ۱۹۸۹م، ج۱: ۱۳۳) قال ابن هانئ الأندلسی:

لبسوا لصقال على الخدود مفضّضا   و الســابری علــی المناکب مذهبا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۲)

وقال أيضا:

لأعرفــنّ الأديم الســابری إذا   ما راح فی سابری النسج ماذی

(المصدر نفسه: ۳۷۲)

البخت والبخاتی

البخت الإبل الخراسانية واحدها بختی وجمعها بخاتی. (المعجم الوسيط، ۲۰۰۵م، ج۱: ۸۵) وتنتج من إبل عربية وفالج. (خليل بن أحمد، ۲۰۰۴م، ج۱:۳۱۷؛ الفيروزآبادی، ۱۹۸۰م، ج۱: ۳۵۷؛ ابن دريد، ۲۰۰۷م، ج۱: ۳۳) وهی جمال طوال العناق. (ابن کثير، ۱۹۹۵م، ج۱: ۲۵۱)

قال ابن هانئ الأندلسی:

أيقنت منهم وقد روّوا أسنّتهم   بجائشات کأفواه البخاتی

(ابن هانئ، لاتا: ۳۸۲)

وقال أيضا:

کأنّ صعاب البخــت إذ ذلّلت له   أســاری ملوک عضّها القدّ صرّع

(المصدر نفسه: ۱۹۴)

قوهی

ثوب منسوب إلی قوهستان کورة من کور فارس وکل ثوب أشبهه (الزمخشری، ۱۹۸۰م، ج۱: ۳۹۶؛ الفيروز آبادی، ۱۹۸۰م، ج۳: ۳۸۵) قال ذو الرمة: من القهر والقوهی بيض المقانع. (ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۳: ۵۳۲؛ الزبيدی، ۱۹۶۵م، ج۱: ۸۲۸)

وقوهستان معرب کوهستان ومعناه موضع الجبال، لأن کوه هو الجبل بالفارسية وأکثر بلاد العجم لايخلو عن موضع يقال له قوهستان. (الحموی، ۱۳۸۳، ج۶: ۴۱۶) وقوهستان

كورة بخراسان (المقدسی، ١٩٨٢م، ج١:١١٠) وهی من كور نيسابور. (الحميری، ١٩٨٠م، ج١: ٤٨٥) وقصبتها قاين ومدنها تون، طبس، العناب، خور، خولست، وطبس التمر. (المقدسی، ١٩٨٢م، ج١: ١١٠)

قال ابن هانی الأندلسی:

بطنانها وشـــی البـــرود وعصبها　　　　فــكأنّ قوهيهــا ظهرانهــا

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦١)

ثالثا. مصطلحات علم النجوم وأسمائها المستعملة لدى الفرس

من العلوم التی برع فيها الفرس وتألقوا علم النجوم والفلک، إذ يكاد معظم المنجمين ينتمون إلى أصل إيرانی وذلک خير دليل على الانصهار الحضاری آنذاک، إذ كل من الفرس والبربر وغيرهما من العجم كانوا يبذلون الجهود ويطورون العلوم من أجل إخصاب الحضارة الإسلامية وتنميتها تنمية واسعة.ولقد استخدم الشاعر ابن هانئ الأندلسی مصطلحات النجوم وأسمائها المتداولة لدى الفرس؛ الأمر الذی يعرض نموذجا آخر من الحضور الإيرانی فی شعره، وفيما يأتی نذكرها مستشهدا بنماذج من شعره:

كيوان

اسم كوكب زحل أبعد الكواكب السيارة بالنسبة إلى الأرض (حبنكه، ٢٠٠٧م، ج١: ٥٨٩؛ خليل بن أحمد، ٢٠٠٤م، ج٥: ٤٢١) والإقليم الأول لزحل وهو كيوان بالفارسية وله بروج الجدی والدلو. (المسعودی، ١٩٦٥م، ج١: ١٤) والفرس يسمّون الكواكب السبعة بلغتهم فيسمّون زحل كيوان والمشتری تير والمريخ بهرام والشمس مهر والزهرة أناهيد وعطارد هرمس والقمر ماه. (القلقشندی، ١٩٦٥م، ج٢: ١٦٧)

قال ابن هانئ:

حكمت بسعد المشتری لک ساعة　　　　حكمــت لــه بالنحــس كيوان
فأتــی جيوشــک إذ أتتــه كأنّه　　　　ركضــا إليهــا طالــب الرهــان

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٣)

بهرام

المريخ من الكواكب (الفراهيدى، ٢٠٠٤م، ج١: ٣٢٢؛ الأزهرى، ١٩٩٣م، ج٢: ٤٤٣؛ ابن منظور، ١٩٨٠م، ج٣: ٥٣) وأصله وهرام ويعدّ عند الزرادشته أحد الآلهة. (دهخدا، ١٣٨٢ش: مادة وهرام) وهو رمز للحرب والقتال واعتقدوا مستقره فى السماء الخامس وإنّه نجم من الخنّس وهو بهرام أو مريخ. (الفراهيدى، ٢٠٠٤م، ج٤: ٢٦١) قال ابن هانئ الأندلسى:

شـــارفت أعنان الســـماء بهمّتى ووطئت بهـــرام النجوم بأخمصى

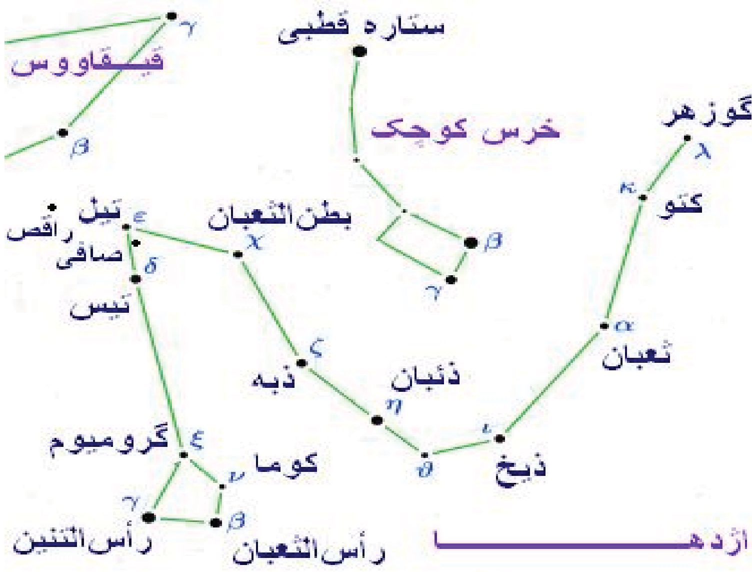
(ابن هانئ، لاتا: ١١٨)

جوزهر

وهو معرب گوزهر وهو الفلک الأول للقمر. (معين، ١٣٧٠ش، مادة جوزهر) ومعناها التنين (draco) وذكرت له أسماء عدّة مثل ثعبان، ذئبان، راقص، تيس، رأس الثعبان. (آسمان شب، ٧٨-٧٥) وهو النقطتان اللتان تتقاطع الدائرتان من الأفلاک تسميان العقدتين والجوزهر كلمة فارسية وقيل هى كوزجهر أى صورة الجوز وقيل كوى چهر أى صورة الكرة والأول هو الأصح ويسمى التنين. (السكاكى، ١٩٦٩م، ج١: ٤٢) وقيل جوزهر معرب مركب من كلمتين گو بمعنى الحفرة والزهر بمعنى سم الحية ومصطلح «برج زهر مار» الفارسية مأخوذة من هذا المصطلح لنحوسة تداخل برجين فى جوزهر وشدتها ويطلق على من يكون عصبيا وغضبان . قال ابن هانئ الأندلسى:

كيف قارنت منه بدرا تماما ولـــه جـــــوزهرّ الكسوف

(ابن هانئ، لاتا: ٢١٦)



(الصورة مأخوذة من كتاب سماء الليل، برايان جونز)

رابعا. الإشارة إلى الزرداشتية وتعاليمها

نوبهار ونوبهارى

نوبهار موضعان أحدهما بالقرب من الرى وبناء أيضا ببلخ للبرامكة واتخذوا بيت النوبهار مضاهاة لبيت الله الحرام وتفسيره الربيع الجديد. (الحموى، ١٣٨٣ش، ج٥: ٣٠٧) ويعرف باسم مسجد «نه گنبد» أى مسجد ذو خمس قباب وكان فى عهد الساسانيين من أعظم معابدهم وأهمها وقال عنه المسعودى: «كان السدنة له يسمّون برمک وقد كتب على عتبته لابدّ للملک أن يحظى بثلاث خصال هى العقل والصبر والمال.» (المسعودى، ١٩٦٨م، ج٤: ١٠٣)

قال ابن هانئ الأندلسى:

مازال يعلق فى منابت فارس حتى ظننــت النوبهــار له أبا

ولئن سطا بسرير ملک أعجم   فلقــد أمدّتــه لســانا معربا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٣)

وقال أيضا:

من أهل بهرام جور فی مناسبه   ما شئت من فارسی نوبهاری

(المصدر نفسه: ٣٧٩)

عبادة النيران

قال ابن هانئ فی وصف مجلس بناه إبراهيم بن جعفر:

إيــوان ملــک لو رأتــه فارس   ذعرت وخــر لســمكه إيوانها
سجدت أعصرها إلی النيران ولو   بصرت به ســجدت لــه نيرانها
بــل لــو تجادلهــا بــه ألبابهــا   فــی الله قــام لحســنه برهانها
أوما تری الدنيا وجامع حسنها   صغری لديه وهی يعظم شــأنها

(المصدر نفسه: ٣٦١)

رام

هو إله من آلهة أفيستا ووردت أسماء شتی له فی اللغة الفهلوية مثل رامه، رامشن، رامن. (هيلنز، ١٣٨٥ش: ١٤١) وهو موکّل لليوم الحادی والعشرين لکل شهر وورد اسمه فی أفيستا کإله للمرعی والطعام الطيب. (المصدر نفسه: ١٤١) وقيل فی أفيستا إنّ لبهمن ثلاثة أياد هی القمر وگوشورون ورام ورام إله يساعد الأرواح الطاهرة والعادلة بعد الموت ويعدّ عند الزرداشتيه من رموز الزمان. (مناسک وسويی، ١٣٥۴ش: ١٢)

قال ابن هانئ الأندلسی:

أشــبه بالماء مــن الإفرند   أقــدم مــن رام و يزدجرد

(ابن هانئ، لاتا: ١٢٩)

خامسا. أسماء الزهور الفارسية

نرجس وياسمين

أما نرجس فأعجمی معرب أصله نرگس (ابن دريد، ٢٠٠٧م، ج١: ٤٢؛ ابن منظور،١٩٨٠م،

ج۶: ۲۳۰) والیاسمین معروف فارسی معرب وقد جری فی کلام العرب. قال الأعشی:

شاهسفرم و الیاسمین و نرجس   یصبّحنـا فی کل دجـن تغیما

(ابن منظور، ج۱۲: ۳۶۵)

وقال سیبویه: فارسی معرب. (ابن سیده، ۲۰۰۳م، ج۲: ۴۳۳) قال ابن هانئ:

وثلاثـة لم تجتمـع فی مجلس   إلا لمثلـک والأدیـب أریـب

الورد فی رامشـنة من نرجس   والیاسـمین وکلهـنّ غریـب

فـکأنّ هـذا عاشـق وکأن ّذا   ک معشـق وکأنّ ذاک رقیـب

(ابن هانئ، لاتا: ۵۸)

نسرین

قال ابن هانئ:

الروض ما قـد قیل فی أیامه   لا أنّـه ورد ولا نسـرین

(المصدر نفسه: ۳۵۳)

سوسان

وهو سوسن الفارسیة، نبت أعجمی معرب. قال الأعشی:

وآس وخیری ومرو وسوسـن   إذا کان هیزمن ورحت مخشّما

(ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۳:۲۲۹)

وأجناسه کثیرة أطیبه الأبیض. (المصدر نفسه، ج۱۳: ۲۲۹) قال ابن هانئ:

قد ضرّجت بدم الحیاء فأقبلت   متظلّمـا من وردها سوسـانها

(ابن هانئ، لاتا: ۳۶۵)

بنفسج

وهو معرب بنفشه. (الجوالیقی، ۱۹۶۸م: ۹۳) قال ابن هانئ الأندلسی:

صبغوه لونا بالشـقیق وبالرحیـ   ـق وبالبنفسج والأقاحی مشربا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۴)

جواريش

معرب كلمة «گوارش» الفارسية، يطلق على ما كان يؤكل لهضم الطعام. قال الزمخشری فی عيون الأنباء: «وكان يقف على رؤوسهم يوحنا بن ماسويه ومعه البرانی والجواريش.» (الزمخشری، ١٩٦۴م، ج١:١٧۵) قال ابن هانئ:

وكأنّها فی الأحشاء من خمل معدته   قرنفل وجواريش وكمّون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

سادسا. مفردات فارسية

إفرند وهو معرب پرند الفارسية فی اللغة الفهلوية وهو جوهر السيف وماؤه وطرائقه وقد حكی بالفاء والباء (فرند). وأنشد ثعلب:

بحلّة الياقوت والفرندا   مع الملاب وعبيرا صردا

(الجواليقی، ١٩٦٨م: ١١١)

وقال ابن هانئ:

ومكلّل بالدرّ من إفرنده   فيه أكاليل من الفولاذ

(ابن هانئ، لاتا: ١٠٣)

وقال أيضا:

أشبه بالماء من الإفرند   أقدم من رام ويزدجرد

(المصدر نفسه: ١٠٣)

هاوون

الذی يدقّ فيه وهو معرب وأورده الفرابی على وزن الفاعول على الأصل. (الفيومی، ٢٠٠٠م، ج١٠:٢٠٦؛ ابن فارس، ١٩٩١م، ج۶: ٢٢١؛ الجواليقی، ١٩٦٨م: ٣۴٦) قال ابن هانئ:

كأنّما ينتقی العظم الصليب له   من تحت كل رحی فهر وهاوون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

يرندج

قال أبوعبيد: اليرندج والأرندج بالفارسية رنده وهو جلد أسود وبعضهم يقول: يرندج.

وقال الأصمعی: جلد أسود. (الأزهری، ۱۹۹۳م، ج۴: ۶۷؛ ابن منظور،۱۹۸۰م، ج۲: ۲۸۳؛ ابن سلام، ۲۰۰۳م، ج۲: ۲۹۳) قال ابن هانئ:

وکنت إذا ثارت عجاحة قسطل   فجلّللــت الأفق البهيــم يرندجا

(ابن هانئ، لاتا: ۶۷)

نيزک

وهی نوع من الرمح جمعها نيازک. يقال: «إذا طاولت العصا شيئا وفيها سنان فهی نيزک.» (الثعالبی، ۱۹۸۸م: ۵۵) وهی الرمح القصير أعجمی معرّب. (ابن سيده، ۲۰۰۳م، ج۳: ۱۵۰؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۰: ۴۹۷) قال ابن هانئ الأندلسی:

وضرب مبين للشــؤون کأنما   هوت بفراش الهان عنه النيازک

(ابن هانئ، لاتا: ۲۵۴)

فولاذ

معرّب فولاد. أعجمی معرّب. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۱۱۳) قال ابن هانئ الأندلسی:

ومکلّــل بالدرّ مــن إفرنده   فيــه أکاليــل مــن الفولاذ

(ابن هانئ، لاتا: ۱۳۰)

وقال أيضا:

ولا جرّدوا نصلا تخاف شــباته   ولکنّ فــولاذا غــدا وهو آنک

(المصدر نفسه: ۲۴۵)

إبريز

خالص کل شیء واعتبرها أدی شير بأنّها أعجمی معرب. (أدی شير، ۱۹۹۸م: ۶) قال ابن هانئ:

متحلّل والعــرف ما لم تجله   بالتبــر کالابريز غير مخلّص

(ابن هانئ، لاتا: ۱۸۱)

جوهر

هو معرب گوهر الفارسية. (ابن درید، ۲۰۰۷م، ج۲: ۲۴۷) وهو أصل الشیء. (الفيروز

آبادی، ۱۹۷۵م، ج۱:۲۰۹؛ الأزهری، ۱۹۹۳م، ج۲: ۲۴۷) قال ابن هانئ:

جوهـــر آليــت لا أوقفــه   موقف الذلة فی سوق الكساد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۱۹)

أرجوانی

معرّب أرغوانی. قال ابن هانئ:

بهـــا أرجوانی الشـــقيق كأنّه   خدور تدّمی أو نحور تلخلخ

(المصدر نفسه: ۸۳)

زبرجد

قال الجواليقی والزبرجد معروف والزمرد بالذال معجمة هما أعجميان معرّبان. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۷۸) قال ابن هانئ الأندلسی:

وغدت بک الدنيا زبرجدة جلت   عن ثغر لؤلـــؤة إليک ضحوک

(ابن هانئ، لاتا: ۲۵۴)

سربال

معرّب شلوار. قال ابن هانئ:

والصبح فی ســرباله الفتيق   يرمی الدجی بلحظ سوذنيق

(المصدر نفسه: ۲۳۹)

سوذنيق

والسواذنق أخبرنی أبو زكريا عن علی بن عثمان بن جنی عن أبيه قال: السوذنيق والشودق ووجد بخط الأصمعی شودانق وقال: كله الشاهين وهو فارسی معرّب. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۸۳)

شاهين وباز

باز: طير جارح معروف. (معين، ۱۳۷۰ش، ج۱: ۲۱۷) وقال أدی شير: يحتمل أن يكون مأخوذا من واشة. (Vazo) التی يعنی الطير لأن (Vaz) فی اللغة البهلوية تعنی الطيران.

(أدى شير، ١٩٨٠م: ١٥)

وشاهين طائر معروف (معين، مادة شاهين) وأكد أدى شير أنها فارسية. (أدى شير، ١٩٨٠م: ١٠٤)

قال ابن هانئ:

أو عن جلاد فرسان ومعركة   وصولجان وشاهين وبازى

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٩)

وقال:

وإذا عقاب الجو هدهد ريشها   صيغت شواهين لها وأجادل

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

داية

هى عند الفرس المرأة المولدة. معربة عن دايه الفارسية، عربيتها القابلة. (رشيد، لاتا: ٦١) قال ابن هانئ:

عهدى به والشمس داية خدره   توفى عليه كل يوم مرقبا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٣)

دارين

موضع فى البحرين يرسى إليه السفن ويكون فيها المسك. قال الأصمعى: زعموا أنّ كسرى قال ما هذه القرية متى كانت. فلم يجد من يخبره فقال دارين أى عتيقة وقد تكلموا به كثيرا. قال الشاعر:

ويخرجن من دارين بجر الحقائب. (الجواليقى، ١٩٦٨م: ٩٩) وقال ابن هانئ:

والمسک ما لثم الثرى من ذكره   لا أنّ كل قرارة دارين

(ابن هانئ، لاتا: ٣٥٣)

جلنّار

وجلّنار معرّب گل أنار. (الثعالبى، ١٩٨٩م: ٣٢٧؛ الفيروز آبادى، لاتا، ج١: ٣٩٣) قال ابن هانئ:

وليل بتّ أسـقاها سـلافا   معتقّـة كلـون الجلنّـار

(ابن هانئ، لاتا: ۳۵۳)

قرطق

شبيه بالقباء الفارسی معرّب والجمع قراطق وأصله بالفارسية كرته وكرتک. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۱۲۱؛ دهخدا، ۱۳۸۲ش، مادة كرتک) قال ابن هانئ الأندلسی:

فأتته بيـن قراطق ومناطق   يثنی على سيرائها خفتانها

(ابن هانئ، لاتا: ۳۶۵)

طرخون

معرّب ترخون الفارسية. (معين، ۱۳۷۰ش، مادة ترخون) قال ابن هانئ:

فمثل رقادّة فی كفه وسـط   ونحن مقدونس فيه طرخون

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۷)

النتيجة

هناک الكثير من الكلمات والتعابير الفارسية فی شعر ابن هانئ الأندلسی، وفی ذلک إشارة إلى عراقة العلاقات الحضارية والثقافية بين الفرس والعرب وقدمها، وليس ذلک ناشئا عن الجوار فحسب؛ فثمة ألفاظ وتعابير تجاوزت المغرب الأقصى والأوسط وصولا إلى الأندلس، وذلک إثر تواجد أمراء وقوّاد ومهاجرين يمتّون بشكل أو آخر بالأصل الإيرانی.

ومن أهم هؤلاء الذين سبق ذكرهم الواليان فی منطقة المسيلة يحيى بن علی وجعفر بن علی الأندلسی اللذان مدحهما ابن هانئ وتقرّب إليهما وما كان يمدحهما ابن هانئ إلّا ويذكر مادة مستقاة من اللغة الفارسية وثقافتها وتاريخها.

لقد قمنا برصد الحضور الإيرانی فی شعر ابن هانئ وتقسيمها بناء على الإطار والموضوع إلى محاور عدّة هی كالتالی:

۱. استدعاء الشخصيات الساسانية

۲. ذكر أماكن تقع فى بلاد الفرس واستخدامها مادّة لصوره وتشبيهاته

۳. مصطلحات تتعلق بعلم النجوم وأسمائها لدى الفرس

۴. الإشارة إلى الزرداشتية وتعاليمها وملامحها

۵. أسماء الزهور الفارسية

۶. مفردات فارسية

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن مثل هذه الأبحاث تعد من صميم الأدب التاريخى المقارن، الذى يعنى برصد الصلات والعلاقات الواقعية بين مختلف الشعوب والآداب.

المصادر والمراجع

ابن خرداذبه، عبيد بن عبدالله. ۱۹۸۴م. *المسالک والممالک*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن خلكان، ۱۹۹۰م. *وفيات الأعيان*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن دريد، محمد بن حسن. ۲۰۰۷م. *جمهرة اللغة*. بيروت: دارصادر.

ابن سلام، قاسم. ۲۰۰۳م. *غريب الحديث*. بيروت: دارالعلم للملايين.

ابن سيده، على بن إسماعيل. ۲۰۰۳م. *المخصّص*. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن فارس، أبوالحسن أحمد،۱۹۹۱م. *معجم مقاييس اللغة*. بيروت: دار الجيل.

ابن كثير، اسماعيل بن عمر. ۱۹۹۵م. *النهاية فى غريب الأثر*. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن منظور، أبوالفضل. ۱۹۸۰م. *لسان العرب*. بيروت: دارالعلم للملايين.

ابن هانئ الأندلسى، لاتا. *ديوان*. شرحه كرم البستانى. بيروت: دارصادر.

الإدريسى، محمد بن محمد. ۱۹۸۹م. *نزهة المشتاق فى اختراع الآفاق*. بيروت: دارالعلم للملايين.

أدى شير. ۱۹۹۸م. *الألفاظ الفارسية المعربة*. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

الأزهرى، محمد بن أحمد. ۱۹۹۳م. *تهذيب اللغة*. بيروت: دارصادر.

الثعالبى، أبو منصور. ۱۹۸۸م. *فقه اللغة وأسرار العربية*. بيروت: دارالعلم للملايين.

پير نيا. ۱۳۶۲ش. *تاريخ باستان ايران*. تهران: منشورات دنياى كتاب.

جونز، برايان. ۱۳۸۴ش. *آسمان شب*. ترجمه جلال صميمى. تهران: منشورات كانون.

الجوهرى، اسماعيل بن حماد. ۱۹۷۵م. *الصحاح فى اللغة*. بيروت: دارالحضارة الإسلامية.

الجواليقى، ابومنصور. ۱۹۶۸م. *المعرّب من الكلام الأعجمى*. بيروت: دار العلم للملايين.

جان هيلنز. ۱۳۸۱ش. *شناخت أساطير ايران*. ترجمه أحمد توفيقى وژاله آموزگار. تهران: نشر

چشمه.

جی مناسک ومی سویی. ۱۳۵۴ش. *أساطیر ملل آسیایی*. ترجمه مصور رحمانی وخسرو پورحسینی. تهران: انتشارات مازیار.

الحموی، یاقوت. ۱۳۸۳ش. *معجم البلدان*. تهران: انتشارات ققنوس.

الحمیری، محمد بن المنعم. ۱۹۸۰م. *الروض المعطار فی خبر الأقطار*. بیروت: مؤسسة الناصر.

الخلیل بن أحمد. ۲۰۰۰م. *معجم العین*. بیروت: مکتبة لبنان للنشر.

دهخدا، علی أکبر. ۱۳۷۲ش. *لغتنامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

الزبیدی، محمد مرتضی الحسینی. ۱۹۶۵م. *تاج العروس*. بیروت: دارإحیاء التراث العربی.

زرین کوب، عبد الحسین. ۱۳۸۲ش. *تاریخ مردم ایران*. تهران: انتشارات امیر کبیر.

الزمخشری، جار الله. ۱۹۸۰م. *أساس البلاغة*. بیروت: دارالمعرفة.

السکاکی، یوسف بن أبی بکر. ۱۹۶۹م. *مفتاح العلوم*. بغداد: مطبعة العانی.

عطیة، رشید. لاتا. *معجم العامی والدخیل*. بیروت: دارالکتب العلمیة.

الفیروزآبادی، محمد بن یعقوب. لاتا. *القاموس المحیط*. بیروت: دار الجیل.

الفیومی، أحمد بن محمد. ۱۹۹۱م. *المصباح المنیر*. بیروت: المکتبة العصریة.

القلقشندی، أحمد بن علی. ۱۹۶۵م. *صبح الأعشی فی صناعة الإنشاء*. القاهرة: دارالکتب.

کریستین سن. ۱۳۶۷ش. *ایران در عهد ساسانیان*. تهران: انتشارات أمیر کبیر.

مریم نژاد أکبری مهربان. ۱۳۶۵ش. *شاهنشاهی ساسانیان*. تهران: منشورات دنیای کتاب.

المسعودی، علی بن الحسین. ۱۹۶۵م. *التنبیه والإشراف*. بیروت: مکتبة الخیاط.

المسعودی، علی بن الحسین. ۱۹۶۸م. *مروج الذهب ومعادن الجوهر فی التاریخ*. القاهرة: دارالآفاق.

المعجم الوسیط. ۲۰۰۵م. مجمع *اللغة العربیة*. القاهرة: مکتبة الشروق.

معین، محمد. ۱۳۷۰ش. *فرهنگ فارسی*. تهران: انتشارات ققنوس.

المقدسی، محمد بن أحمد. ۱۹۸۲م. *أحسن التقاسیم فی شرح الأقالیم*. بیروت: دارالعلم للملایین.

المقریزی، أحمد بن علی. ۱۹۹۰م. *المواعظ والاعتبار بذکر الخطط والآثار*. القاهرة: مکتبة الثقافة الدینیة.

المیدانی، حسن حنبکه. ۲۰۰۷م. *البلاغة أسسها وعلومها*. دمشق: دارالقلم.

هوفنر، اوغست. ۱۹۹۳م. *الکنز اللغوی فی اللسن العربی*. بیروت: المطبعة الکاثولیکیة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش

حسن مجيدى*
فرشته جان نثارى**

الملخص

يعتبر محمود درويش من أشهر شعراء المقاومة لفلسطين، الذى عاش فى الغربة والتشريد، وحمل أعباء القضية الفلسطينية. شعره أقرب إلى صدق التجربة والإصالة فى تصوير صراع الإنسان الفلسطينى. فصوته يرتفع ويصور حبه ورفضه. ورغم حصار الشعب الفلسطينى، ومحاولات التصفية الجسدية، والنفسية، والحضارية، هذا الصوت الذى يتجلى فى قصائده تذوب بين سطورها كلمة فلسطين ومأساتها، كأنه يخرج من بركان لايهدأ إلا ليثور. ولكن لم يصرفه الحديث عن شعر النكبة من الاهتمام بالشعر العربى؛ إذ شعره غير منقطع عن حركة الشعر فى البلاد العربية، وغير متجزّئ منها، لأنه قدتربى على أيدى الشعراء العرب القدامى والمعاصرين.

نعالج فى هذا المقال بعض مضامين قصائده عن المقاومة، وهو: التحدى، البؤس والحرمان، التشريد والإبعاد، القتل والاغتيال، السجن، الصمود ورفض المساومة، والأرض، والأمل إلى المستقبل.

الكلمات الدليلية: محمود درويش، أدب المقاومة، مضامين الشعر، دراسة فنية.

---

*. عضو هيئة التدريس فى جامعة تربيت معلم بسبزوار – أستاذمساعد.
**. طالبة ماجستير فى جامعة تربيت معلم بسبزوار.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى

Majidi.dr@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٣هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/١٥هـ. ش

المقدمة

إنّ اللغة مرآة حال الأمة، وسجلّ مفاخرها، والشاهد على مجدها فى المجالات الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعزّ بعزة أمتها، وتذلّ بذلتها. (أحمدعثمان، ۲۰۱۱م: ۹) أحد الشعراء الذين يعتبر شعره مرآة لظروف حياته ومجد شعبه، هو الشاعر الفلسطينى الحاذق، محمود درويش.

هو محمود سليم درويش ولد فى ۱۳مارس عام ۱۹۴۱م فى قرية ''البروة'' فى الجليل، ونزح مع عائلته إلى لبنان فى نكبة عام۱۹۴۸م، وعاد إلى فلسطين متخفياً ليجد قريته قددمرت. فاستقر فى قرية ''الجديدة'' شمالى غربى قريته البروة. وأتم تعليمه الابتدائى فى قرية دير الأسد بالجليل، وتلقى تعليمه الثانوى فى قرية كفر ياسيف. (روبرت كاميل، ۱۹۹۶م: ۵۹۴)

انضم درويش إلى الحزب الشيوعى الإسرائيلى فى فلسطين، وعمل محررا ومترجما فى صحيفة الاتحاد، ومجلة الجديد التابعتين للحزب، وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترک فى تحرير جريدة الفجر.

اعتقل أكثر من مرة من قبل السلطات الإسرائيلية منذ عام ۱۹۶۱م بسبب نشاطاته وأقواله السياسية. وفى عام ۱۹۷۲م توجه إلى موسكو، ومنها إلى القاهرة، وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة ''شؤون فلسطينية''، ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وأسس مجلة الكرمل الثقافية فى بيروت عام ۱۹۸۱م ومازال رئيسا لتحريرها حتى الآن.

انتخب درويش كعضو فى اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام ۱۹۸۸م، ثم مستشارا للرئيس الراحل ياسر عرفات. وفى عام۱۹۹۳م استقال من اللجنة التنفيذية احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو. عاد عام ۱۹۹۴ إلى فلسطين ليقيم فى رام الله، بعد أن تنقل فى عدة أماكن كبيروت والقاهرة وتونس وباريس.

بدأ كتابة الشعر فى المرحلة الابتدائية، وعرف كأحد أدباء المقاومة. ولدرويش ما يزيد على ثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب. وترجم شعره إلى

عدة لغات، وقدأثارت قصيدته ''عابرون فى كلام عابر'' جدلا داخل الكنيست.

نشر درويش آخر قصائده بعنوان ''أنت منذ الآن غيرک'' سنة ٢٠٠٧م، وقدانتقد فيها التقاتل الفلسطينى. ومن دواوينه: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، أصدقائى لاتموتوا، عاشق من فلسطين، العصافير تموت فى الجليل، مديح الظل العالى، حالة حصار، وغيرها.

كما حصل على عدة جوائز منها جائزة لوتس عام ١٩٦٩م، جائزة البحر المتوسط عام١٩٨٠م، دروع الثورة الفلسطينية عام١٩٨١م، لوحة أوروبا للشعر عام١٩٨١م، جائزة ابن سينا فى الاتحاد السوفياتى عام١٩٨٢م، جائزة لينين فى الاتحاد السوفياتى عام١٩٨٣م، جائزة الأمير كلاوس (هولندا) عام٢٠٠٤م، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السورى أدونيس عام٢٠٠٤م.

شعره ومضامينه

بما أن درويش هو شاعر المقاومة فأكثر مضامين شعره يدور حول فلسطين والاحتلال، وعند التطرق لدووانيه نجد مضامين قصائده تتكون من التحدى، البؤس والحرمان، التشريد والإبعاد، القتل والاغتيال، السجن، الصمود ورفض المساومة، والأرض، والأمل إلى المستقبل، التى نحاول معالجتها فى هذا المقال، وفيما يلى:

التحدى

يعتبر محمود درويش الشعر سلاحا فى الصراع بينه وبين اليهود، إذ يقول: «نحن فى الحاجة إلى درس الوطن الأوّل، أن نقاوم بما نملک من عناد وسخرية، بما نملک من جنون.» (درويش والقاسم، ١٩٩٠م: ۶)

يظهر هذا العناد فى كثير من أبياته، يستهدف إلى اضطرام نيران المقاومة والدفاع، فى قلوب الشعب الفلسطينى، وفى قالب الكلمات التحذيرية إلى حد نستطيع أن ندعى أن جوهر أدبه الرفض، وأن مثل هذه القصائد تمثل المقاومة فى أوضح صورها، عندما

تكون فوهة البندقية مصوبة إلى صدر الشاعر الأعزل تمثل لكلماته الجرأة والرجولة الذهنية والعقائدية.

هو يقول: «إننا نخوض المعركة إن لم نتسلح تفاؤلا تاريخيا وبجواز تشد العضة فى معركة التحدى، فكيف نمضى؟ إننا نعيش فى المعركة لحظة تلو لحظة، وتكاد ألانمضى دقيقة من عمرنا إلّا ونحس أننا أمام التحديات الكبرى المستمرة. إننا عندما نكتب نتحدى، وعندما نكون موجودين على أرضنا نتحدى، وعندما نأكل من زادنا نتحدى، لأننا نقادم ترجمة الوطن كله إلى العربية لغة، وإلى الصهيونية أرضاً وتقاليد وزادا.» (درويش، ١٩٧١م: ٣٠٠)

ويوقن درويش بدور أشعاره و مسؤولية الكلمة فى صحو الشعب وتحريضهم إلى القيام، فيقول:

كل الرواية فى دمى مفاصلها
تفضّل الحقد كبريتا على شفتى
أطعمت للريح أبياتى وزخرفها
إن لم تكن كسيوف النار.....قافيتى!
آمنت بالحرف....إما ميتا عدما
أو ناصبا لعدوى حبل مشنقة
آمنت بالحرف....لا لا يصير إذا
كنت الرماد أنا.... أو كان طاغيتى!
فإن سقطت....وكفى رافع علمى
سيكتب الناس فوق القبر: لم يمت
(درويش، ١٩٨٤م: ٩)

يؤمن درويش ببقاء صوته خالدا حتى بعد الموت وإنه يحرق حياة الصهيونية كالنار. إنه يوصى رفاقه الشعراء بترک قصائدهم الماضية التى كانت تدور حول وصف النجم فوق غيمة والليالى والقمر والخمر و تودّد النساء، لأنّه قدتغير كل شئ بعد هجمة اليهود،

ومات ما فات، وهو يقول:

نحن فی دنیا جدیدة
مات ما فات، فمنا يكتب قصيدة
فی زمان الريح والذّرة
يخلق الأنبياء!
قصائدنا، بلالون
بلاطعم.....بلاصوت!
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بیت!
وإن لم يفهم ''البسطاء» معانيها
فأولى أن نذريها
ونخلد نحن.....للصمت

(درويش، ١٩٨٤م: ٥٥)

يرجو درويش أن تكون أشعاره كوسيلة للحرب، تسوق الشعب إلى القيام، وأن تكون إزميلا فی قبضة كادح، و قنبلة فی كف مكافح، محراثا بين يدی فلاح، و يفخر بكلماته، أن تكون غضبا ومجرا فی يد المناضلين، وحنظلا فی فم العدو، ويقول:

لست جنديا كما يطلب منی
فسلاحی كلمة

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٧٢)

إنه يأمل أن يحفظ الناس قصائده عن ظهر قلوبهم، ويشربون هذه الأناشيد حتى تؤثر فی قلوبهم. فإنه لاينظم أشعار الحب والغزل كالبلابل، بل تعلم من السلاسل أن يقاتل من أجل وطنه بأشعاره:

يداک خمائل
ولكننی لاأغنی
ككل البلابل

فإن السلاسل

تعلمنى أن أقاتل

أقاتل...... أقاتل

لأنى أحبك أكثر

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٤٤-٢٤٣)

وفى قصيدة أخرى يحذر العدو من غضبه قائلا:

أنا لاأكره الناس

ولاأسطو على أحد

ولكننى....إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبى

حذار...حذار...من جوعى

ومن غضبى!!

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ٧١٦)

ثم يخاطب الأعداء، ويحذرهم بأن الدماء التى يشربونها من جثث الشعب الفلسطينى، تخنقهم فى المستقبل القريب، كأنه يسمع صوتا من السماء يصرخ ويخاطب الأعداء الذين أغاروا، وهدموا بيوت الشعب الفلسطينى، وشيدوا بلاطهم على أشلاء الشعب وأنقاض بيوتهم:

يا ويل من تنفّست رئاته الهواء

من رئة مسروقة!

يا ويل من شرابه دماء!

ومن بنى...حديقة...ترابها أشلاء

يا ويلة من وردها المسموم!!

(درويش، ١٩٨٤م، ص ٤٣)

وفى قصيدة "أمل" ينظم قائلا:

مازال فى صحونكم بقية من العسل
ردوا الذباب عن صحونكم
لتحفظوا العسل!!
مازال فى كرومكم عناقيد من العنب
ردّوا بنات آوى
يا حارسى الكروم
لينضج العنب...
مازال فى بيوتكم حصيرة...وباب
سروا طريق الريح عن صغاركم
ليرقد الأطفال
الريح...برد قارس...فلتغلقوا الأبواب...

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٥-١٤)

فى هذه القصيدة يدعو درويش الناس إلى المقاومة والقيام لحفظ كل ما يمتلكون، من تعدى العدو، حتى آخر قطرة من دمائهم، ويحرض الشاعر الناس لرد العدو، ويحرض الناس أن يغلقوا أبواب بيوتهم، ويحفظوا أطفالهم أمام العدو. يدعو درويش الشعب إلى توحيد الصنوف والإتحاد أمام العدو فى بعض قصائده، ويريد من الشعب أن يضغطوا الكف على الكف، ويمشوا إلى صفوف الأعداء، ويخبرهم بأن هذه العقدة لا تحلّ إلّا بيد الفلسطينيين أنفسهم:

من نفترق
أما منا البحار، والغابات
وراءنا، فكيف نفترق؟
يا صاحبى!
ياأسود العينين
خذنى! كيف نفترق؟

وليس لی سواک!

(درويش، ۱۹۸۴م: ۵۲)

اختار درويش سبيل القيام ضد العدو، ويؤكد على صحة هذا الطريق عندما يسأل السيد المسيح(ع) عن السبيل الذی يريد أن يختاره بعد أن يشكو الله من معاناة احتلال وطنه:

ألو...
أريد يسوع
نعم! من أنت؟
أنا أحكی من إسرائيل
وفی قدمی مسامير وإكليل
من الأشواک أحمله
فأی سبيل
أختار يا بن الله...أی سبيل؟
أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشی؟
ولو أمشی وأحتضر
أقول لكم: أماما أيها البشر!

(درويش، ۱۹۸۴م: ۱۶۵)

البؤس والحرمان

حرم الشعب الفلسطينی من الأمن وحرية البيان، ليس له حق الحياة، وهو محكوم بالتشرد والسجن والخوف والاغتيال، سلب منه وطنه وجميع حقوقه الطبيعية، وتفكك إلى وحدات كالحصی والرمل. ولكن رغم كبت الحرية الفكرية من جانب اليهود، نشأ فی فلسطين جيل من الشعراء الذين ولدوا وترعرعوا فی حضن المأساة، وشاهدوا الحقيقة

وعاشوها، فخرجت من قلوبهم النبرة الشعرية المملوءة بالبؤس والحرمان والحزن والأسى، ومحمود درويش من الذين ذاق مرارة المأساة ونمت أغصان نخلة أغانيهم فى الحزن والفوضى.

تموج أشعار محمود درويش بالسطور التى تنقل المعاناة ونتائج المأساة الأليمة بكل أبعادها، فهذه المأساة حلقة من صراع الإنسان المسحوق، ليأخذ دوره الذى يستحق فى الحياة وفى نشاطه البشرى. إنه لايصمت، وشعره ليس معزولا عن الناس، لأنه يعتقد بأن الصمت المفروض من جانب العدو يساوى الموت، وهو كالسيف الذى يجرحه:

الشاعر العربى المحروم...
تعوّد أن يموت بسيف صمته
ألقى على عينيه كل السر

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٤٨)

وهاهو محمود درويش، محروم من كل النعم التى خلقها الله، وأودعها فى تراب فلسطين. إنه محروم عن جميع حقوقه، حتى عن حق التكلم، واليهود لا يسمحون له وصف حرمان الشعب وبؤسه فى قصائده. ولكن تتجلى حياة الوطن فى أشعاره. فإنه يبلغ ندائه، ويريد أن يتكلم، ويبلغ رسالته إلى مسامع المجتمع العربى:

فدعونا نتكلم
ودعوا حنجرة الأموات فينا تتكلم

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٩٠)

إنه يعتقد بأن جثث أبناء فلسطين التى تتساقط كأوراق الشجرة على الأرض أرفع صوت لإبلاغ نداء التظلم والحرمان. فيصور درويش خصوبة أرض فلسطين ونضرتها، وسماءها الزرقاء والسكينة والهدوء المخيمين عليها بكلمات ممزجة بالأسف والحنين، الأسف الناجم عن اغتصاب هذه النعم، وهو حائر لا يعرف سبب هذا الاغتصاب:

غابة الزيتون كانت مرة خضراء
كانت....و السماء

غابة زرقاء...كانت يا حبيبى
ما الذى غيرها هذا المساء!
أوقفوا سيارة العمال فى منعطف الدرب
وكانوا هادئين
وأداورنا إلى الشرق... وكانوا هادئين
كان قلبى مرة عصفورة زرقاء... يا عش حبيبى
ومناديلک عندی، کلها بیضاء کانت یا حبیبی
ما الذى لطخها هذا المساء؟
أنا لاأفهم شيئا يا حبيبى

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٢١٥-٢١٤)

إنه يذكر أيام طفولته، تلك الأيام التى عاشها فى قرية ''بروة'' لعب بين ورودها وزيتونها، وتنفس فى جوها الرائع، لاينسى درويش ذاک اليوم الذى هدم اليهود بيته، وداسوا أزهاره بأقدامهم. فنضب الآبار والمياه، وأصبح درويش محروما من كل النعم منذ الطفولة:

عندما كنت صغيرا
وجميلا
كانت الوردة دارى
والينابيع بحارى
صارت الوردة جرحا
وينابيع ظمأ

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٨١)

ويصف درويش فى بضعة أسطر جميع الجرائم التى اقترفها اليهود ضد شعب فلسطين، من سلب حريته فى التعبير، والقيود والسلاسل التى وضعوها على يده، والتعذيب فى غرفة التوقيف والسب والشتم، وما واجهه من الافتراء والاتهام بسبب عروبته. فهو يصف

بلغة سهلة، واضحة حرمان شعبه من الطعام والملابس، ومن وطنه فلسطين التى شبهها بحبيبته الصغيرة، التى قبض عليها الأعداء:

وضعوا على فمه السلايل
ربطوا يديه بصخرة الموتى
وقالوا: أنت قاتل!
أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق
ورموه فى زنزانة الموتى
وقالوا: أنت سارق!
طردوه من كل المرافى
أخذوا حبيبته الصغيرة
ثم قالوا: أنت لاجئ!

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٢٣)

كيف يستطيع درويش أن يفرح، حيث يتكسر جسم وطنه المكبول، ويعانى شعبه، ويحزن صوته من أجل حرمان الشعب والوطن، كيف لا؟ وهو يشاهد هذا الحزن فى كل شبر من فلسطين، حتى فى القمر، وفى صوت المياه المتقطرة من روافد البيت، وفى عيون حبيبته الساهمة، وفى يدى أبيه المثفنتين:

كان القمر
كعهده –منذ ولدنا– باردا
الحزن فى حبيبه مرقرق...
روافدا..روافدا
قرب سياج قرية
خرّ حزينا شاردا...
كان حبيبى
كعهده – منذ التقينا– ساهما

الغيم فی عيونه...

كان أبی

كعهده، محملا متاعبا

يطارد الرغيف أينما مضی...

لأجله يصارع الثعالبا

(درويش، ۱۹۸۴م: ۲۷-۲۶)

سلب من الفلسطينی كل شیء حتی بيته، وظل شريدا، لايأمن من الريح والأمطار، ويحاول درويش إيصال هذا الحرمان إلی مسمع المجتمع العربی والعالم كله، بينما يعلم لاجدوی من هذا التظلّم:

وأنا الأسفلت

تحت الريح و الأمطار

مطحون الجنان

لاتفتح الأبواب فی وجهی

ولاتمتد نحو يدی يدان

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۱۱۹)

إن درويش يتمسك بقوة، وهی فوق الطاقة البشرية، إذ يندهش من ظلمة الغربة والأبواب المغلقة أمامه، يتصل فی خياله بنبيه محمّد(ص)، ويتظلم عنده من كل المعاناة التی فرضها عليه اليهود، يشكو من سلب حريته، وغصب أرضه وبيته، ويتألم الغربة التی أثقلت كاهل شعبه فی المنفی، ثم يسأل تدبير الأمر، ويسمع من لسان النبی ذاک العامل الفريد الذی يمكن بمساندته تحمل كل المرارة، وهو الإيمان والأمل بالله تعالی:

ألو....

أريد محمد العرب

نعم! من أنت؟

سجين فی بلادی

بلا أرض، بلا علم، بلا بيت
رموا أهلى إلى المنفى
وجاؤوا يشترون النار فى صوتى لـ
أخرج من ظلام السجىن.....
ما أفعل؟
تحدّ السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل!
(درويش، ١٩٨٤م: ١٥٧-١٥٦)

التشريد والإبعاد

أبعد مئات آلاف من أبناء فلسطين عن أرضهم وجذورهم وحضارتهم بعد نكبة١٩٤٨م، وعاشوا فى الغربة بكل المرارة، باحثين عن مأوى، لاجئين فى الخيام، أو مشردين على هامش مجتمعات غريبة.

بدأ أبناء فلسطين سفرا لاينتهى تحت رياح الضياع والغربة، حاملين عذابات الارتحال الدائم، السفر الذى جعل المشردين كأزهار ذابلة، وذاق درويش مرارة الغربة والبعد كمواطنيه الآخرين، إذ جرّب الاغتراب داخل الوطن والنفى خارجه.

وأثّر هذا الاغتراب والتنقل من عاصمة إلى أخرى، فى نفس درويش، وجَعَلا أشعاره حنينا مؤثرا فى النفوس، ذلک أن الأغانى تخرج من القلوب الجريحة التى حرقتها الغربة، ويصف فى قصائده حياته فى المنفى، ليس له رفيق غير شعره، وهو فى المنفى بعيد عن حنان وطنه وربيع عينيه، ولكنه لايكتفى بالتعبير عن نفسه فحسب، بل يصوّر العذاب الملحق بأبناء شعبه فى المنفى من الاغتراب والإحساس بضياع الهوية، ووحشة البيت الخالى من الضحک والسرور:

وحين أعود للبيت

وحيدا فارغا إلا من الوحدة
يداى بغير أمتعة، وقلبى دونما وردة
فقد وزعت ورداتى
على البؤساء منذ الصبح.....ورداتى
و صارعت الذئاب، وعدت للبيت
بلا رنات ضحكة حلوة البىت...
وحيدا أصنع القهوة
وحيدا أشرب القهوة
فأخسر من حياتى...من كفاحى
أخسر النشوة
رفاقى هاهنا
المصباح والأشعار، والوحدة
وبعض سجائر...وجرائد كالليل مسودة
وحين أعود للبيت
أحس بوحشة البيت
وأخسر من حياتى كل ورداتى
وسرّالنبع....نبع الضوء فى أعماق مأساتى
واختزن العذاب لأننى وحدى
(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۳۲-۳۱)

فى قصيدة «رسالة فى المنفى» يصور درويش معاناته اليومية فى المنفى. فما عنده شيء إلّا رغيفا يابسا، ودفتر أشعاره. إنه كطائر جريح فقد ريشه، وهو لايستطيع الطيران، ينظر أن ينبت الريش على جناحه لكى يلحق فى أجواء الوطن، يكتب رسالة إلى أهله ليخبرهم عن صحته، بينما يعلم بأن ليس أى بريد لحمل رسالته، ولهذا يبلغ نداءه بالعصافير الحرة. وفى رأيه أن الغريب يموت مرتين: الموت الأول، وهو غُرْبَتُه فى

المنفى، لأن الوطن كل حياة الإنسان، وعندما يسلب عنه، فلا قيمة له بلا وطن:

وقال صاحبى: هل عندكم رغيف؟
يا إخوتى؟ ما قيمة الإنسان
أن نام كل ليلة...جوعان؟
أنا بخير أنا بخير
عندى رغيف أسمر
وسلة صغيرة من الخضار
الليل –يا أماه– ذئب جائع سفاح
يطارد الغريب أينما مضى
ويفتح الآفاق للأشباح
غابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح
ماذا جنينا نحن يا أماه؟
حتى نموت مرتين
فمرة نموت فى الحياة
ومرة نموت عند الموت!....هل يذكر المساء
هاجرا مات بلا كفن؟
أماه يا أماه
لمن كتبت هذه الأوراق
أى بريد ذاهب سدت طريق البر والآفاق...وأنت يا أماه؟
ووالدى، وإخوتى والأهل و الرفاق....
لعلكم أحياء
لعلكم أموات
لعلكم مثلى بلا عنوان
ما قيمة الإنسان

بلا وطن، بلا علم، ودوننا عنوان

ما قيمة الإنسان؟

(درويش، ١٩٨٤م: ٣٩-٣٥)

تمتزج قصائد درويش التى تمحور عن غربة المنفى، بالحزن والحسرة، ولكن لايختم عليها اليأس، بل فى كثير من قصائده يجد الأمل بالعودة إلى الوطن، لأن مرارة التشرد وقسوة السوط إذا انتصرتا على أجساد المتشردين فلن تنتصرا على جوهرهم، والكرامة هى المبرر الوحيد لاحتمال عذاب الإنسان، هو يذكر للمتشردين أرقام أسرى فى روم وسبايا فى بابل وإفريقيا، وتفتت البلاط بأيدى هؤلاء الأسرى:

ونعنى القدس:

يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريباً

وقريبا تكبرون

و قريبا تحصدون القمح فى ذاكرة الماضى

قريبا يصيح الدمع سنابل

آه يا أطفال بابل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٩٨)

القتل والاغتيال

نشاهد بين سطور أوراق ديوان أدب المقاومة عند تصفحه شرح جرائم المعتدين وسفک دماء المظلومين، وفقدان الأمن النفسى، واستشهاد النساء والأطفال فى الشوارع و البيوت. تعد المجزرة العامة فى كفر قاسم عام١٩٥٦م من الحوادث التى كان لها صدى

عظيم بين الشعراء الفلسطينين، خاصة محمود درويش. له أناشيد كاملة عن كفر قاسم فى ديوانه الأخير «آخر الليل». فإنه يخلد ذكرى هذه المصيبة فى قلوب أبناء فلسطين إلى الأبد، ويتعلّم من هذه المذبحة، ومن ضربة الجلاد والحقد الذى يزرع فى قلبه عوسج أن لايساوم، بل يمشى ويقاوم. إنه يعتقد بأن الشعب الفلسطينى تعلم كيف يمارس حريته الوحيدة، حرية اختيار الموت فى سبيل الحياة و المناضلون -وحدهم- قادرون دائما على تغيير المفاهيم، هكذا يصبح مفهوم الموت، مفهوم الحياة:

أعينينى على الحقد الذى يزرع فى قلبى عوسج
إننى مندوب جرح لايساوم
علمتنى ضربة الجلاد أن أمشى على جرحى
وأمشى، ثم أمشى، وأقاوم
(كنعانى، ١٩٨٧م، ٩٥)

يغنى محمود بآلام وطنه، الوطن الذى أصبح كحبل غسيل المناديل، الدم المسفوك فى كل دقيقة، دم أسراب العصافير التى تسقط كالورق الزائد بآبار الزمن، هو يعرض تصويراً مؤلما من قتل أم بين يدى بنتها الصغيرة:

الطفلة احترقت أمها
أمامها...
احترقت كالمساء
وعلموها: يصير اسمها
فى السنة القادمة سيدة الشهداء
و سوف تأتى إليها
إذا وافق الأنبياء
(درويش، ١٩٨٤م، ٤٣٨)

السجن

عاش محمود درويش حقيقة السجن، إذ ذاقه منذ حداثته مرارا بسب أغانيه المفعمة بالتحدى والغضب و التى تدافع عن الشعب الفلسطينى وعبير البرتقال. ظن العدو الصهيونى أنه يستطيع أن يسكت حنجرة الشاعر باعتقاله فى السجن، بينما لايخرج صوت الشاعر من فمه، بل يخرج من قلبه، وكما يقول درويش، الشعر دم القلب ودموع العين، صوت الشاعر صوت الحرية وصوت الأرض، لا يمكن أن يحبس فى زجاجة. إذن ليس منع دفاتر الشعر ووضع التراب على فم الشاعر، وشَدِّ السلاسل على يده، مانعاً فى سبيل مقاومة درويش، لأنه إذا شدت يداه وملئ فمه بالتراب يغنى بلسان مليون عصفور على أغصان قلبه، و يكتب أبياته بالأظافر والمحاجرو الخناجر، والسجن لم يبعده عن الناس والأشياء والقضية، وهو يحكى قصة احتلال وطنه فى كل مكان، فى غرفة التوقيف وتحت السوط والقيد، يقول:

شدوا وثاقى
وامنعوا على الدفاتر والسجائر
وضعوا التراب على فمى
فالشعر دم القلب
ملح الخبز...
سأقولها

(درويش،١٩٨٤م: ١٢٣)

يقدر درويش تحمل ألم السجن، ولكن الوطن هو الذى يؤذيه، ويحن إليه خلف السور والباب، ويذوق مرارة فراغه. إنه يريد أن يعيش حرا تحت ضوء عينى وطنه، ويرجو الرجوع إلى مهد طفولته، ولهذا نجد فى حبسياته روح الأمل بالحريه والعود إلى حضن الأم، غير السجن وجهة نظره وزاد قيمة كل شىء عنده، وهو فى السجن ينظر إلى كل شىء بالنظر الجديد. فصار القمر أحلى وأكبر فى السجن، وصارت رائحة الأرض عطرا له، و طعم الطبيعة سكرا له، إنه يرى حريته على سقف السجن، وهى مصلوبة على

النار، يصرخ ويخبر الجلاد بعودته وتحرير المسجونين وموت أحزان السجن بعد أن يسترجع الزيتون خضرته ويمر البرق فی وطنه:

كنت مصلوبا على النار!
أقول للغربال: لا تنهشی
فربما أرجع للدار
وربما تشتی السما
ربما...تطفیء هذا الخشب الضاری!
أنزل يوما عن صليبی
تری...
كيف أعود صافيا....عاری!
(المصدر نفسه، ۱۹۸۴م: ۱۱۳)

الصمود ورفض المساومة

تعلم شاعر المقاومة من جرح احتلال وطنه أن يقاوم و يمشی على جرحه، وأن يصبح حتی العدم، وتعلّم أن لايقبل السلام من جانب اليهود، لأنه لايستطيع أن يجمع بين اقتراح السلام من جانب والظلم والجور من جانب آخر. يعرف شاعر المقاومة بروحه السليمة خدعة العدو عند محاولتهم بفرض السلام عليه، ويعرف تاريخه وحضارته، ويفخر بهما، ولايخضع أمام العدو.

يقف محمود درويش كالشجر ويموت واقفا، لايندم على صموده حتی إذا أريق دمه. لأن خطواته فی سبيل الصمود والمقاومة مثل الشمس للآخرين، ترشدهم ولاتقوی بدون دمه:

لأجمل صفة أمشی
فلاأحزن على قدمی
من الأشواک

أن خطای مثل الشمس

لاتقوى بدون دمی!

(درويش، ١٩٨٤م: ١٤٧)

إنه يصمد فی طريقه، لايقف ولاينام، لأن النوم الذی يريده العدو يعادل الموت واغتصاب الوطن الكامل. فمن ينام وسط الطريق ويترک الصمود كأنه ينام خشبة النعش:

ولاأقف

ولاأهفو إلى نوم وأرتجف

لأن سربة من ناموا

بمنتصف الطرىق...

كخشبة النعش

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١٤٨)

كيف يساوم؟ وأنصاب القبور فی ''كفر قاسم'' تمتد نحوه، وتريد منه ''الصمود'' كأنه يسمع أصوات شهداء كفر قاسم، ووصيتهم التی تستغيث بأن يقاوم، لايريد شهداء كفر قاسم اليوم الندب والرثاء عند قبورهم، بل يصرخون:

لا تذلوا! قفوا وخلدونا بالصمود

ماذا حملت لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم

غير المزيد من النشيد، من الحمائم...والجماجم..؟

هی لاتريد...ولا تعيد

رثاؤنا.....هی لا تساوم

فوصية الدم تستغيث بأن تقاوم

فی الليل دقوا كل باب

وتوسلوا ألا نهيل على الدم الغالی التراب

قالت عيونهم التی انطفأت لتشعلنا عتاب

لاتدفنونا بالنشيد، وخلدونا بالصمود

(درويش، ١٩٨۴م: ٢٢٠)

يعتز درويش بهويته العربية وحضارته القديمة التى نبتت جذورها فى فلسطين. هو عربى ولايخجل، لأنه يعرف كيف يمسک قبضة المنجل، وكيف يقاوم الأعزل، وكيف يبنى المصنع العصرى والمنزل والمستشفى، ويأكل من يده، ولايَمُدُّها إلى صدقات العدو:

سجل! أنا عربى

وأعمل مع رفاق الكدح فى محجر

وأطفالى ثمانية

أسلّ لهم رغيف الخبز والأثواب والدفتر

من الصخر...ولاأتوسل الصدقات من بابک

ولاأصغر

أمام بلاط أعتابک

(درويش، ١٩٨۴م: ٧۴-٧٣)

الوطن

«الإنسان شديد الصلة بالمكان الذى ولد فيه، ونشأ على ترابه، وهو البيئة التى لها الأثر الكبير فى حياته وتكوينه الفكرى والنفسى. فالإنسان يرتبط بوطنه ارتباطا وثيقا، فتأثير الوطن فى الإنسان أمر محتوم.» (سارى الديک، ١٩٨۶م: ۶)

فإن هذه الصلة بين الناس والوطن أوثق فى نفوس الشعراء، إذ يعاملونه إنسانا ذا روح و هوية. فدائرة الحب بينهم و بين وطنهم وسيعة، خاصة عند شعراء المقاومة الفلسطينية الذين يعيشون فى وطن مكبول، يساوى الحب بالوطن بحب الحبيبة والأم فى قلوب بعض الشعراء كمحمود درويش.

فإذا تكلم معه، كأنه يتكلم معشوقته، أو كأنه ابن مناضل يكلّم أمه. ونشاهد مزجا عميقا بين صورة المرأة وصورة الوطن والعشق المتوهج إلى حد الفناء به. هو فى قصائده

المجنون عشقا فی تراب الوطن. فإن حبيبته هی الأرض، وهو يتغزل بها، لأنه يعتقد بأن القلب بلا حب هو قطعة لحم، تصلح أن تكون طعاما للكلاب.

هو شاعر الوطن. فيدافع عن وطنه، ولعل كل ما يكتبه فی نهاية الأمر يتخلص فی كشف نفسية الإنسان الذی يدافع عن وطنه بمختلف الأشكال والأزياء:

نسيمک عنبر
أرضک سکر
وقلبک أخضر!
وإنی طفل هواک
على حضنک الحلو
أنمو وأكبر

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۲۴۴)

يقول درويش: «أنا لاأكون إلا فی الأرض، وكل وجود خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائی.» لهذا نشاهد أشعار درويش عند قراءة ديوانه مليئة بوصف أرض الوطن وسمائه ومناخه، ونسائم لياليه البحرية وذرات التراب، وزيتونه ورائحة البرتقال والياسمين.

إن اهتمامه بالبرتقال والزيتون مستوحی من واقع الإنسان الذی غرس هاتين الشجرتين وسقاهما بالعرق والأمل، منتظرا ثمارها. فهذه العلاقة بين الزارع والشجرة تحمل مدلول استمرار الحياة والأمل والوطنية والتلقائية. (درويش، ۱۹۷۱م: ۲۷۳)

إن التشبيب بالأرض عند درويش شديد، إذ يضع الوطن فی حقيبته فی بعض قصائده عندما يضطر بترک الوطن، ويحمله إلى أی مكان يهرب ويطارد فیه. (بدوی، ۱۹۸۵م: ۲۶۳-۲۶۲)

إنه يحب الوطن، حب القوافل واحة عشب وماء، وحب الفقير الرغيف، ويعطی عيونه وفؤاده له ويعشقه رغم أن حرير صدره فرش وثير للعدو:

سأحب شهدک...
رغم أن الشهد يسكب فی كوؤس الآخرين

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١١)

يغنى درويش لوطنه حتى على المشانق، ويعزف حبه بالوطن فى صدر يتأوّه بصوت يحصل من ذوبان قلبه تحت طاحونة الألم، إنه يحمل الوطن فى دفاتر شعره، ويريد أن يذكر بلده بأناشيده، إنه خلف السور والباب فى المنفى، ويستمر فى الحياة بعشق وطنه فقط، ويرجو أن يكون تحت عينى وطنه، لأنه جذر لايعيش بغير أرضه، وتطير روحه دائما فوق أعشاب أرضه كفحلة. فإنه شبّه ألم البعد من الوطن بالنسر الذى يغمد منقاره فى عينه:

أيها النسر الذى يرسف فى الأغلال من دون سبب...

لم يزل منقارك الأحمر فى عينى

سيفا من لهب...

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٣٤)

حب الوطن يحتل ذاكرته ودماغه كالضوء، والوطن هو الصراخ الوحيد والصمت الوحيد عنده. فهو حزنه و فرحه، قيده وحريته، شمسه التى تنطفىء، وليله الذى يشتعل، وهو موته وحياته، والرئة الأخرى بصدره:

أموت اشتياقا

أموت احتراقا

شنقا أموت

وذبحا أموت

ولكننى لاأقول: مضى حبنا، وانقضى

حبنا لا يموت

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٧٨)

فإنما يبقيه حيا حب الوطن، كما يقول:

أيتها البلاد القاسية كالنحاس

قولى مرة واحدة: انتهى حبنا

لكى أصبح قادرا على الموت، والرحيل

(درويش، ۱۹۸۴م: ۳۸۱)

يصدق درويش وطنه، ويرى مدنا ضائعة، يرى راية فلسطين المهتزة على الأرض، يرى كربلاء، يرى وطنه فى حبال الشوك راعية بلاأغنام. وتؤذيه هذه الأربعة، ومع هذا لايزال يأمل بحرية وطنه من الاحتلال، ويحتمل المصائب، لكى يشاهد ميلاد صباح الوطن، ويؤمن بأن وطنه نخلة لن تنكسر فى العواصف.إذن شبّه الوطن هناک بالنخلة فى الاستقامة، وشبه الأعداء بالعواصف:

وأنت كنخلة فى البال

ما انكسرت لعاصفة

وما جذبت ضفائرها

وحوش البيد والغاب

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۸۳)

الأمل إلى المستقبل

يعتبر شاعر المقاومة والألم والبؤس والحرمان جسرا يستطيع أن يوصله إلى الحرية. إنه يحتمل المرارة بأجمعها أملا إلى مستقبل يزدهر فيه شجرة النصر التى يسقونها الأطفال بدماء أريقت فوق ثرى فلسطين، ويطمئن بأن يوم النصر آت عن قريب.

درويش من الذين يؤمنون بالغد. فهو أفضل من اليوم. فالشاعر يبشر على سبيل المثال بيوم ينهدم فيه غرفة التوقيف والسلاسل، وهذا المستقبل يتحقق بمجاهدة الأطفال المناضلين الذين يكبرون ويقلعون الصخر وأنياب الظلام:

من يرقص الليلة فى المهرجان

أطفالنا الآتون

من يظفر الأحزان

إكليل ورد فى جبين الزمان؟

أطفالنا الآتون
من يضع السكر فى الألوان
أطفالنا الآتون
ونحن، يا معبودتى
نأخذه فى غرفة المهرجان
نموت مسرورين
فى ضوء موسيقى
أطفالنا الآتون

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٢٤-٣٢٣)

شبه درويش جثث الشهداء بحبوب سنبلة تحت الثرى التى تسقى دائماً بدماء الشهداء. إذن يعتقد بأن هذه الدماء سوف تثمر، وسوف تنمى الحبوب، وتملأ فلسطين بالسنابل:

شمسنا أقوى من الليل
وكل الشهداء
ينبتون اليوم تفاحا وأعلاما وماء
ويجيئون... يجيئون

(*درويش*، ١٩٨٤م: ٢٧٣)

ينظر درويش يوم ميلاد أرضه فى ربيع النصر، اليوم الذى سوف تزدهر شجرة منبتة فى دماء الشهداء، ويحتمل الاحتلال بكل مصائبه لتحقيق هذا الأمل، ويضع من المشانق ومن صلبان الماضى والمستقبل سلالم للغد الموعود:

سنضع من مشانقنا
ومن صلبان حاضرنا وما فينا
سلالم للغد الموعود

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٤١)

النتيجة

محمود درويش شاعر كافحَ عدو وطنه منذ نعومة أظفاره، واعتقل فی هذا السبيل عدة مرات، ولكن لم يفقد أمله فی سبيل تحرير بلده، بل ذاود عنها كما يدافع الغيور عن حبيبتها. وهو شاعر ما أشغله أی شیء عن ذكر بلده، له حب وانتماء خاص بمسقط رأسه معتقدا بأن الوطن سيحرَّرُ يوما.

حصيلة أشعاره اجتمعت فی عدة دواوين تطرق إثناءها إلى مشاكل مواطنيه؛ لم يستطع درويش اختيار الصمت أمام رؤية معاناة شعبه. فأنشد عن مشاكل الاحتلال كالبؤس والحرمان والقتل والتشريد وصعوباته. يتحدث عن السجن ويعتقد بأنه لايمنعه أی شیء عن الجهاد حتی السجن، يری نفسه محروما عن مناعم بلده، وحينئذ يتذكر أيام طفولته وسكونها، فيتأوه ويستغيث.

ليس للشاعر أی سلاح إلا الشعر فيتحدی به العدو، ويدعو الناس إلى الوحدة والثورة.لايفقد الشاعر أمله فی المستقبل وينظر إلی يوم ميلاد أرضه فی ربيع النصر، يوما سوف تزدهر فيه شجرة نابتة من دماء الشهداء.

المصادر والمراجع

أحمد عثمان، حمزة. ۲۰۱۱م. *اللغة العربية؛ مكانتها وقضاياها اللغوية*. فصلية إضاءات نقدية. السنة الأولی. العدد الثانی. ۹-۳۱.

بدوی، عبدی. ۱۹۸۵م. *قضايا حول الشعر*. مصر: دارالمعارف.

درويش، محمود. ۱۹۷۱م. *شیء عن الوطن*. الطبعة الأولی. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود. ۱۹۸۴م. *ديوان محمود درويش*. الطبعة الحادية العشر. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود، وسميح القاسم. ۱۹۹۰م. *الرسائل*. بيروت: دار العودة.

ساری الديک، نادی. ۱۹۸۶م. محمود *درويش(الرسالة)*. بيروت: دار العودة.

كاميل، روبرت. ۱۹۹۶م. *أعلام الأدب العربی المعاصر*. سيرة و سير ذاتية. بيروت.

كنعانی، غسان. ۱۹۸۷م. *الأدب الفلسطينی المقاوم تحت الاحتلال*. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

بدر شاكر السياب وأسطورة تموز بين الأساطير

يوسف هادى بور نهزمى*
نيكتا صميمى**

الملخص

قد استخدم بعض الشعراء المعاصرين الأساطير عامة، وتموز الأسطورة البابلية خاصّة فى قصائدهم تعبيراً عن الانتعاش والحياة بحيث سموا بالشعراء التمّوزيين. وفى صدر هذه القائمة، بدر شاكر السياب الشاعر العراقى المعاصر الذى استخدم الأساطيرَ رموزاً فى أشعاره بصورة لم يستخدمها شاعر آخر. يشير بدر بعض الأحيان إلى الرموز مباشرة، وحيناً آخر يرمز إلى بعض خصائصها كمقدمة للولوج إلى صلب الموضوع، ثم يذكر اسمها بصراحة ووضوح. وأمّا الشىء الذى يجب أن لاننساه أبداً فهو أنّ السياب كان ناشطاً سياسياً يحاول لأجل الثورة وكان قلمه سلاحه فكان يختار أساطير تساعده على بيان أفكاره وآرائه لمواصلة الكفاح السياسى. وكانت أسطورة تموز من الأساطير التى تذكرّه دائماً الثورة وتطور الأوضاع السياسية وتوحى إليه الفناء لطلوع أيام بيضاء.

الكلمات الدليلية: بدر شاكر السياب، الأسطورة، الرمز، تمّوز، أدونيس.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج– أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Hadi1339@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٧هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٤هـ. ش

المقدمة

«ولد بدر شاكر السياب قرب البصرة فی قرية جيكور سنة ١٩٢٦م ونشأ يتيماً بسبب وفاة أمه[١]. فكان يبحث فی وجوه النساء عن ملامح وجه أمّه. فلم تقع عيناه إلا على بسمات توحی بالرّياء واللامبالاة والنفور ولم تستطع جدّته لِأبيه تعويض الحرمان الذی كان يعانيه على الرغم من الحنان والحب اللذين غمرته بهما. من هنا سيبقى بدر شاكر السياب مشدوداً إلى أمّه بعد ولادته وستظل حية فی ذاكرته على الرغم من رحيلها المبكّر.» (بطرس، لاتا: ١۴ و١۵) يستفيد السياب من الكلمات التی تعبّر عن أمّه الغائبة حيث يقول:

«كأنّ طفلاً بات يهذی قبل أن ينام
بأنَّ أمّه- الّتی أفَاقَ مُنذ عام
فَلَم يجِدها، ثمّ حينَ لَجَّ فی السؤال
قالوا له: بعد غدٍ تعود ...
لابُدّ أن تعود.»

(شاكر السياب، ٢٠٠٠م، ج١: ۴٧۵ و۴٧۶)

«طلب الشاعر المرأة لما بدأ يتفتح على الحياة، فحلم بها فی اليقظة والمنام ثم جاء بدر بغداد ليكمل دراسته. ولكن بسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعی، تحولّت حياته إلى سلسلة من الصراعات مع السلطة. ففصل من عمله غير مرّة وتسكّع فقيراً فی الشوارع، يطوی القلب على جرحين: جرح الفقر وجرح الهوى. ثم جاء بيروت بقصد الاستشفاء، فدخل الجامعة الأميركية فی ١٨ نيسان ١٩۶٢م وكانت فكرة الموت تلحّ عليه وأشار التشخيص إلى مرض فسادیّ فی الجهاز العصبی وإلى تصلّب جانبی ضموری فلم يعط أدوية.» (بطرس، لاتا: ۴٣) كانت المرحلة الأخيرة من حياة بدر مرحلة الفقر والحزن حيث خيّم عليه شبحُ الموت فأخذ ينظر إلى كلّ شی من خلاله حتى توفّی سنة ١٩۶۴م.

---

١. كان فی السادسة من عمره عندما ماتت أمّه سنة ١٩٣٢م.

حياته الأدبية

نستطيع أن نميّز أربع مراحل فى حياة بدر وفى شعره:

«١. الأولى: الرومانسية ١٩٤٣م- ١٩٤٨م.

٢. الثانية: الواقعية ١٩٤٩م - ١٩٥٥م.

٣. الثالثة: التموزية أو الواقعية الجديدة ١٩٥٦م- ١٩٦٠م.

٤. الرابعة: الذاتية ١٩٦١م-١٩٦٤م.» (علوش، ٢٠٠٠م: ت-ض)

بدر الرومانسى

أخذ بدر فى هذه المرحلة يعشق النساء وأحبّ نساء كثيرات بدلاً عن عشق أمه المفقود. كما يقول:

«سأروى على مَسمعيكِ الغداة   أحاديثَ سمَّيتُهنّ الهَوَى
وأنباءَ قلبٍ غريق السراب   شقى التدانى، كئيب النوى
أصيخى.... فهذى فتاة الحقول   وهذا غرام هناك انطوى
أتدرين عن ربّة الراعيات؟   عن الريفِ؟ عمّا يكونُ الجَوَى؟»

ثمّ يواصل كلامه ويقول:

«أشاهدت يا غابُ رقصَ الضياء   على قطرةٍ بينَ أهدابها؟
ترى أهى تبكى بدمع السماء   أساها وأحزان أترابها؟
ولكنّها كلّ نَور الحُقول   ودَفءِ الشذى بين أعشابها
وأفراح كل العصافير فيها   وكل الفراشات فى غابها»

(شاكرالسيّاب، ٢٠٠٠م، ج١: ١٤ و١٥)

بدر الواقعى

فى هذه المرحلة من حياته تحول إحساسه الفردى بالفاجعة إلى إحساس بفاجعة الجماعة مؤقتا كان الموت فيما مضى، موته موت أمه فقط، أما الآن فقد أصبح الموت

عامة موت الآخرين. نستطع أن نبيّن موقفه هذا من خلال قصائده: فجر السّلام، حفاّر القبور، الأسلحة والأطفال. يشير بدر شاكر السياب فی كل من هذه القصائد على اختلافها إلى أنّ مصير الإنسان ليس مصيراً فردياً منعزلاً، بَل إنه جزء من المجتمع والتاريخ. حيث يقول:

« واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟
والطيبات: من الرَّغيف، إلى النساء، إلى البنين
هی منّة الموتى، عليّ. فكيف أشفِق بالأنام؟
فلتمطرَنّهم القذائفُ بالحديد وبالضّرام
وبما تشاء مِن انتقام:
مِن حُمياتٍ أو جذام
(المصدرنفسه: ٥٥٠)

بدر التموّزی

كان بدر يميل فی هذه المرحلة من حياته إلى استخدام الأساطير والاستفادة من الرموز فی أشعاره، وكان يريد انتقال ما فی ذهنه فی قالب أسطوری أو قالب رمزی إلى ذهن القارئ إلى حدّ ما اتصل بالشعراء التموزيين. لم يستعمل شاعر عربی الأسطورة والرمز كما استعملها بدر. حيث يقول فی إحدى قصائده:

«تموّز هذا، أتيس[١]
هذا، وهذا الربيع
يا خُبزنا يا أتيس،
أنبت لَنا الحبّ وأحی اليبيس.»
(المصدرنفسه: ٤٣٤)

١. أتيس يقابل تمّوز الإله البابلی عند سكان آسيا الصغرى القدماء. يحتفل بعيده فی الربيع، حيث يربط تمثاله على ساق شجرة. وحين تبلغ الحمية أوجها عند أتباعه وعابديه، يجرحون أنفسهم بالسيوف والمدى حتى تسيل دماؤهم قرباناً دلالة على الخصب. (شاكرالسياب، ٢٠٠٠م، ج١: ٤٣٤)

بدر الذاتی

کان بدر فی المرحلة الأخیرة من حیاته فقیراً ومحزناً. ولقد واجه قدره وأصبح یدافع عن مجرد بقائه. الموت لم یعد جولة ولاحُبّاً ولافداءً ... وأصبحت الحیاة فی نظره موتاً فحسب. کما یقول:

«أهکذا السنون تذهبُ؟
أهکذا الحیاة تنضبُ؟
أحسّ أننی أذوبُ، أتعبُ،
أموت کالشّجر.»

(المصدرنفسه: ۱۴۸)

الأساطیر فی شعر السیاب

أ. أسطورة عشتار

عشتار[1] هی إلهة الخصب أو الأمّ الأسطوری وهی عاشقة لتموز، الأسطورة البابلیة التی تعتبر رمزاً لإعادة الحیاة إلی الأرض. یتحدث الشاعر عن هذه الأسطورة فی إحدی قصائده تحت عنوان «أنشودة المطر» حیث یقول:

«عیناک غابتا نخیل ساعة السَحَر،
أو شُرفتا راح ینأی عنهما القمر
عیناک حین تبسمان تورق الکروم
وترقص الأضواء ... کالأقمار فی نهَر
یرجّه المجذاف وهناً ساعة السَّحَر
کأنّما تنبض فی غوریهما، النّجوم ...»

(المصدر نفسه: ۴۷۴)

۱. ایشـــتار أو عیشـــتر: Ishtar، وأمّا فی ســـوریة وفلســـطین فتذهب هذه الکلمة: عســـترته Astarte وعشتروت Ashtarath.(ساندرز، ۱۳۸۷ش: ۲۵۵)

لم يذكر الشاعر فيها اسم الإلهة مباشرة ولكن الصفات المذكورة هى الصفات التى تختصّ بهذه الإلهة. يبدو فى بداية الأمر أنّ الشاعر يصف حبيبته وعشيقته عندما يذكر هذه الأوصاف الظاهرية ولكنّه عندما يتقدم فى وصفه يفهم القارئ بأنه يتحدّث عن أسطورة عشتار فى قالب الحبيبة، لأنّ خصائص هذه السيدة الأسطورية هى إعادة الانتعاش والخصب إلى الأرض ونرى «الانبعاث الأسطورى فى القصيدة عندما تبتسم إلهة الخصب. حيث يقول: عيناک حين تبسمان تورق الكروم.» (حلاوی، ۱۹۹۴م: ۴۶) وكأنّ هذه الأسطورة هى وطن الشاعر والشاعر يريد إعادة الخصب والحياة إلى وطنه.

بـ أسطورة سربروس

«سربروس هو الأسطورة اليونانية. وهو الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش «برسفون[۱]» آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صَوَّره دانتى[۲] فى الكوميديا الإلهية، حارساً ومعذبا للأرواح الخاطئة.» (داود، ۱۹۹۲م: ۲۸۸)

وأما بدر شاكر السياب فيشير إلى هذه الأسطورة فى قصيدته سربروس فى بابل ويقول:

«لِيعو، سَربروس فى الدروب
فى بابل الحزينةِ المهدّمه
ويملأ الفضاء زمزمه،
يمزِّقُ الصِغارَ بالنيوب، يقضمُ العظام
ويشرب القلوب...»
(شاكرالسياب، ۲۰۰۰م، ج۱: ۴۸۲)

۱. پرسفونی Persephone: فى الميثولوجيا اليونانية، إبنة كبيرة لإلهة زيوس Zeus. اختطفها پلوتو وحملها إلى العالم السفلى. (البعلبکی، ۱۹۹۲م: ۹۹)
۲. Dante (۱۲۶۵م-۱۳۲۱م) كبير شعراء ايطاليا وأهم آثاره «الكوميديا الإلهية» وهى ملحمة يدور موضوعها حول رحلة خيالية. (المصدر نفسه: ۱۸۵)

فى الحقيقة يشير بدر هنا إلى حاكم العراق. سربروس هو حاكم مدينة الشاعر وبابل هنا رمز للعراق. تُعدّ أسطورة سربروس رمزا للفقر والفناء والغوغائية التى تنشر الدمار فى العراق، بلاد الشاعر، بحيث يشير إلى الكلب الذى يحرس مملكة الموت، كأن الربيع والحياة مقصوران على يد هذا الكلب. ينتظر الشاعر فى هذه القصيدة المعجزة أو الحركة التى تقوم بنجاة بلاده من الموت والفناء ثم يشير غير مباشرة إلى الأسطورة اليونانية «برسفون» إله الربيع وهى التى تنجّى العالم من الموت.

ج. أسطورة السندباد أو ديسيوس

تعتبر أسطورة السندباد رمزا لمن رحل من دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل. يستخدم الشاعر هذه الأسطورة فى قصيدة تحت عنوان مدينة السندباد ويقول فيها:

«جوعان فى القبر بلاغذاء
عريان فى الثلج بلارداء
صرختُ فى الشتاء:
أقضّ يا مَطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء
مضاجع الحَجَر،
وأنبتِ البذورَ لتفتّح الزهر
وأحرقِ البيادِرَ العقيمَ بالبروق.»
(المصدرنفسه: ۴۶۳)

كأنّ الشاعر فى بداية أمره يقوم بوصف مدينة سندباد التى كانت تعانى من الفقر والمجاعة كما يأمر سندباد بالسفر حتى يحصل على مايتمنّاه بالدخول فى الأخطار ويعتقد بأنَّ المفروض على الإنسان أن يرحل الديار وأن يجتاز البحار. ثم يواصل كلامه ويخاطب سندباد ويقول له:

«يا سند باد أما تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفىء الزنابق فى الخدود
فمتى تعود؟»
(المصدرنفسه: ۲۳۱)

فعلى حسب رأى بدر شاكر السياب أسطورة سندباد هى رمز للذى رحل من دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل.

د. أسطورة أورفيوس

ومن الأسماء الأسطورية التى استخدمها الشاعر فى هذه القصيدة هما:

«ايكار[۱]» و«أورفيوس» وقد ذكر الشاعر فى حديثه الأوّل عن شُبّاک وفيقة وهى رفيقته. حيث يقول:

«ايكار يمسّح بالشمس
ريشاتِ النسر وينطلق،
إيكار تُلقّفه الأفق
ورماه إلى اللُجج الرمس»
(المصدر نفسه: ۱۱۷)

وتبدو الصورة بعيدة الصلة بما حولها إلا أن شباک وفيقة هو نفسه ايكار وأنه قد نأى عن الأعين المنتظرة ثم سقط فوارته اللجج أى ضاع من دنياه إلى الأبد وأما أورفيوس فإنه يمثله لأنه شق طريقه بالحنين والغناء وفتح لأنغامه مغالق الفناء. السياب وقف عند دار جده فى جيكور فرأى عالم الفناء نفسه مع أنه ظلّ طوال حياته يمنح جيكور الضياء وليكسوها الرواء بشعره.

هـ. أسطورة تموز

إنّ قصيدة «أنشودة المطر» كانت فاتحة عهد جديد من الاتكاء على رمز «تموز»

---

۱. ايكار ابن ديدالوس، جنح نفسه هو وأبوه بأجنحة من شمع وطارا من تيه مينوس فى كريت، ولكن ايكار اقترب كثيراً من الشمس فذاب جناحاه وسقط فى البحر ومات غريقاً. (عباس، ۱۹۷۸م: ۳۷۶)

أو «أدونيس»، إذ إن القصيدة لاتعدو أن تكون فی سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمز الخصب. كان لبدر شاكر نوع من الإحجام عن استعمال هذه الأسطورة» (عباس،۱۹۷۸م: ۳۰۳). كما وصلنا إلى هذه النتيجة فی الصفحات السالفة أنه يشير إلى بعض خصائص أسطورة تموز كمقدمة ثم يذكر اسمها بصراحة و وضوح. وبعض الأحيان يشير إلى بعث الأمّة وتحرير بلده العراق. فجيكور بعض الأحيان هو تموّز أو رمز للاخضرار أو رمز للحياة. كما يقول:

«وجيكور خضراء
مسّ الأصيل
ذری النخل فيها
بشمس حزينه.
ودربی إليها كومض البروق،
بدا و اختفی ثم عاد الضياء
فأذكاه حتی أنار المدينه»
(شاكرالسياب، ۲۰۰۰م، ج۱: ۴۱۸)

ومن خلالها يشير إلى بعض صفات أسطورة «تموز» كما يشير إلى قصة موت تموز علی يد الخنزير البرّی حينما يقول فی بداية القصيدة:

«ناب الخنزير يشقّ يدی
ويغوص لظاه إلی كبدی ... »
(المصدرنفسه: ۴۱۰)

ثم يواصل كلامه ويقول:

النَور سيورق والنُور.
جيكور ستولد من جُرحی،
من غصّة موتی، من ناری،
سيفيض البيدرُ بالقمح ...»

(المصدرنفسه: ۴۱۱)

و. المسيح وتمّوز

ينظر بدر شاكر السياب إلى «المسيح» و«تموز» كأسطورتين مقتولتين تمنحان الوعى والحياة للناس بعد موتهما. كأن المسيح يبدو صورة أخرى من تموّز الذى يقتل فيبعث. وتُعتبر قصيدة «المسيح بعد الصلب» هى إحدى قصائده التى تجسّد هذا القبول بالتضحية بل هذا الإيمان بالبعث من خلال التضحية حيث يقول:

«متّ كى يؤكلُ الخبزُ باسمى،
لِكى يزرعونى مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففى كلّ حفرة
صرتُ مستقبلا، صرتُ بذرة،
صرت جيلا من الناس: ففى كل قلب دمى
قطرة منه أو بعض قطرة»

(المصدرنفسه: ۴۵۹)

ز. أدونيس أو تموز

إنّ أدونيس أو تموّز عند السياب هو إله الخير ولكنّه عندما أصيب باليأس من الظروف السائدة على مجتمعه يخاطب أدونيس ويقول:

«أهذا أدونيس، هذا الحوّاء؟
وهذا الشحوبُ، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
وأين القطاف؟»

(المصدرنفسه: ۴۶۵ و۴۶۶)

كأن الخيبة قد سيطرت على الشاعر إلى حدّ لايرى الخصب والحياة إلا سراباً. ثم

يشير إلى قتل تموّز على يد الخنزير البرّى حيث يقول:

«تموّز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق»

(المصدر نفسه: ٣٢٨)

النتيجة

توصّلنا خلال هذا المقال إلى النتائج التالية:

كان يعانى بدر شاكر السياب من الآلام الروحية وذلک بسبب فقدان أمّه فى السادسة من عمره. فقد لجاء إلى نساء كثيرات تعويضاً لهذا الحرمان دونَ أن يفوز فى هذا اللجوء. إنه كان متأثراً من الأدباء الغربيين من أمثال شكسبير، مِلتون، وت.س.اليوت. وفى هذه المرحلة تعرّف أكثر من قبل على مفهومى «الموت» و«الحياة».

استفاد من الأساطير لبيان أحاسيسه الداخلية ومشاكله الخارجية. ومهما نقرأ قصائد هذا الشاعر المبدع المتجدّد نتعرف عليه أكثر من قبل و نطّلع على همومه وآلامه وقلقاته وعلى كلّ ماجعله أن يكون مختلفا من الشعراء الآخرين دونَ أن يكون غافلاً عن أحوال مجتمعه قط.

إنّه قال الشعر ليكون قلمه سلاحه طوال حياته. وقد كان بحكم موقعه الزمنى، شديد البحث عن الرمز وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب نشوئه فى أزمات وتقلبّات نفسية وجسمية وبسبب التغييرات العنيفة فى المسرح السياسى بالعراق حينذاک. ولهذا يصلح أن يكون نموذجاً للشاعر الذى يطلب الرمز فى قلق ومن يبحث عن مُهدّئ لأعصابه المستوفزة.

وفى كيفية استخدامه الأساطيرَ تجدر الإشارة إلى أنه استخدمها بطريقتين:

الأولى: الإشارة العابرة أو الإشارة إلى بعض خصائص تلک الأسطورة دون أن يشير إلى الأسطورة نفسها.

الثانية: الإشارة المباشرة بالأساطير حيث يذكر اسم الأسطورة وذلک كما أسلفناها.

المصادر والمراجع

بطرس، انطونيوس. لاتا. *بدر شاكر السياب*، شاعر الوجع. لانا.

البعلبكي، منير.۱۹۹۲م. *معجم أعلام المورد*. بيروت: دارالعلم للملائين.

حلاوى، يوسف. ۱۹۹۴م. *الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر*. بيروت: دار الآداب.

داود، أنس. ۱۹۹۲م. *الأسطورة فى الشعرالعربى الحديث*. بيروت: دارالمعارف.

ساندرز، ن.ک. ۱۳۷۸ش. *بهشت ودوزخ در اساطير بين النهرين*. تهران: انتشارات كاروان.

شاكرالسياب، بدر. ۲۰۰۰م. *الأعمال الشعرية الكاملة*. بيروت: دارالعودة.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م. *اتجاهات الشعر العربى المعاصر*. الكويت: مجموعة العالم المعرفة.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م. *بدرشاكرالسياب، دراسة فى حياته وشعره*. بيروت: دارالثقافة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ۱۳۹۰ش/كانون الأول ۲۰۱۱م

تراجيدية سياوش والعبر التاريخية

چنين است كيهان پر درد و رنج
چه نازى به نام و چه نازى به گنج

محمد نويد بازرگان*
سيدابراهيم آرمن**

الملخص

يحظى متلقّو الآداب أثناء تطلعهم على الأدب بقِيَم أخلاقية سامية وعِبَر تاريخية يحتاج الإنسان لنيلها إلى سنوات بل عصور من التجارب وقد تكون حياة الشخص ثمنا لما يناله من الخبرات التى تساعده على سعادته بل على إسعاد الآخرين أيضا. إن التراجيديا أو المأساة بالرغم من إثارة الحزن العميق لدى المشاهد، تأخذه إلى قاعات التفكير ليتجنب المهالک التى أودت بالبطل التراجيدى إلى الموت أو الهلاک. فمتلقى المسرحية بعد رجوعه من المسرح يسرّه ما توصل إليه من قيم كانت روح البطل ثمنا لها.

يلقى هذا المقال نظرة عابرة إلى التراجيديا ومدلولاتها فى الأدب الدرامى، ثم يتطرق إلى تراجيدية سياوش عند الشاعر الإيرانى العملاق الحكيم فردوسى فى ملحمته الشهيرة المعروفة بالشاهنامه، مشيرا إلى شخصياتها البارزة وما تتركه من أثر على نفس القارئ. هذا ويقدم المقال غايات فردوسى الأخلاقية التى تترتب على هذا الجزء من الشاهنامة.

الكلمات الدليلية: فردوسى، الملحمة، الأدب الدرامى، التراجيديا، الشاهنامة، سياوش.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن – أستاذ مساعد.
**. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Shams1516@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/٦/۱۷هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۸/۱۲هـ. ش

المقدمة

يعتبر فردوسی من الشعراء الإيرانيين الكبار بل من أساطين الأدب العالمی. حاول هذا الأديب العملاق طيلة ثلاثين عاما ومن خلال خلقه للشاهنامة أن يحافظ على اللغة الفارسية. وحقا استطاع فردوسی أن يحمی كثيرا من المفردات الفارسية الدرية من الضياع بإدخالها فی ثنايا شعره، يفتخر الشاعر بهذا الإنجاز العظيم بقوله:

بسی رنج بردم در اين سال سی عجم زنده كردم بدين پارسی

ولد هذا الشاعر الفحل أبوالقاسم منصور بن حسن بن إسحق فی النصف الأول من القرن الرابع الهجری وفی قرية بناحية طبران طوس، إحدى مدن خراسان (مشهد الحالية)، واستطاع أن يتعلم العربية والبهلوية، ويحيط بآدابهما، ويقف على تاريخ أمته، ويفوق أقرانه فی نظم الشعر على البديهة.قضى الشاعر وقته فی طوس فأحبّها، وشغف بجدولها الرقراق المتفرع من نهرها، فأقام بجواره ينشد أشعاره متمنيا أن يأتی يوم يجد فيه السد اللبنی المقام على هذا النهر، من يقويه بالحجارة والآجر والكلس والجير، فقد كان كثيرا ما تحطمه السيول، فينقطع الماء وتضطرب الأحوال.واختار الشاعر لنفسه لقب فردوسی ليتخلص به فی شعره وعاش على غلّات ضياعه فی طوس دهقانا ميسور الحال، ينظم الشعر ويتغنی بحب بلاده. (حلمی، ۱۹۸۵م: ۸۲-۸۳)

يبدأ فردوسی كلامه بحمد الله والثناء على رسوله وإظهار سبب النظم. ثم يستعرض مسيرة تاريخ إيران منذ أقدم العصور؛ فيتحدث عن زمن الملک كيومرث أول ملوک البيشداديين، ثم عن منوجهر وبداية الحضارة البشرية والتعرف على طرز المعيشة وأسلوبها؛ ثمّ يشير إلى أنّ هوشنک هو الذی استخرج النار من الحجر واعتبر يوم اكتشافها عيدا أسماه جشن سده، وقداستمرّ فترة طويلة وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد شعب إيران.ويذكر كذلک إلى أنّ جمشيد هو من علّم الشعب طرائق المأكل والملبس وإعداد المنزل، وقسم المجتمع إلى طبقات وجماعات، وأطلق على اليوم الذی أنهى فيه ذلک عيد النيروز. وفی قصة جمشيد يأتی ذكر موضوع الضحاک وكاوه الحداد ويركز فردوسی على اتحاد الشعب الإيرانی ضد الغاصب.ثم ينتقل إلى سلطنة

منوجهر وابنه نودر.وحين يِقتل الأخير على يد أفراسياب التورانى تنشأ حرب عدائية قومية ثأرية بين شعبى إيران وتوران، يديرها فردوسى ببراعة لصالح الفرس نتيجة وبطولة وشهامة، ويبرز دور البطل الذى اختاره لشاهنامه رستم بطل الأبطال الذى ينتهى حضوره فى أى معركة بنصر حاسم لبلاده. وفى عهد كاوس تدخل حرب إيران وتوران مرحلة جديدة وتقع مأساة موت سهراب.وبذهاب سياوش إلى توران متألما من فعال كاوس وبقتله على يد أفراسياب، تصل الحرب بين الشعبين إلى أوج قسوتها، وتتبدى شجاعة رستم وكيو وكودرز وسائر المحاربين الإيرانيين الشجعان.ويقع أفراسياب فى الأسر، ويُقتل فى عهد كيخسرو لتنتهى حروب إيران وتوران. ويصل فردوسى إلى قصة كشتاسب وظهور زردشت، فيورد أشعارا للدقيقى تخدم الموضوع.ثم يشير إلى حكم لهراسب ودارا وحروبه مع الاسكندر، دون أن يشير إلى كورش وقمبيز، وهما مؤسسا الإمبراطورية الهخامنشية.وحين يصل إلى عصر الأشكانيين يكتفى بعدة أبيات للحديث عنه.ثم يصل إلى الدولة الساسانية فيفصل الحديث حول ملوكها ومآثرهم وينهى الشاهنامة بموت يزدجرد الساسانى فى حروبه مع العرب. (حلمى، ١٩٧٥م: ٧٠-٧١)

التراجيديا

تعتبر التراجيديا نوعا أدبيا أو مسرحية تنتهى بموت البطل بغتة أو مصيره المحزن. هلاک البطل أو مصيره المحزن ينتجان عادة عن تناقضات يراها المشاهدون أو المشاهد أثناء الأحداث (انوشه، ١٣٨١ش: ٣٣٠)، ولذلک سميت التراجيديا لدى البعض بتصوير الخيبات عند كبار الشخصيات. (كدكنى، لاتا: ٢٢) إن أرسطو إلى جانب الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، والموضوع) كان يعتقد أن البطل يجب أن يكون نجيبا بارزا منتميا إلى طائفة مرموقة مؤكدا على حبكة جادة تشمل موضوعات أخلاقية فائقة. (زرين كوب، ١٣٥٧ش: ١٢١)

ما يلفت النظر فى رأى أرسطو هى الغاية التى يتوخاها من التراجيديا: يتم إنجاز التراجيديا فى بيئة مفعمة بالتآسى والخوف فينشأ عنهما خلو النفس من المشاعر السلبية

وطهارتها. (المصدر نفسه: الصفحة نفسها؛ ديجز، ۱۳۶۶ش: ۳۳۱) ولكن هناک سؤال، وهو أن هذا التآسی هل يوجد فی الملهاة بوصفها أحد أركان الأدب الدرامی أيضا؟ والجواب هو أن فی الملهاة غالبا ما يجد المشاهد بينه وبين الممثّل على الخشبة فاصلا ليتمكن من الضحک على شخصيته المتناقضة بينما يحاول المشاهد تقريب ذاته من البطل فی التراجيديا. (ديجز، ۱۳۶۶ش: ۳۳۴) وهكذا يبدو أن ما قاله شلی: « تراجيديات شعراء أثينا كمرايا يری المشاهد نفسه فيها باختلاف بسيط فی الأحوال.» يمكن توسيعه بحيث يشمل كل زمان ولغة. (المصدر نفسه: ۱۹۷ نقلا عن شلی)

وهذا التقارب بين المشاهد والبطل يؤدی إلى قلق المشاهد تجاه مأساة تحدث قريبا إلا أنه يرتاح بعد نهاية المسرحية أنه لم يُصَبْ بأذی من تلک المأساة، وما يرافقه لدی عودته من المسرح هی تجربة خلّصته من واقع مرّ عانی منه شخص آخر وهذا الارتياح يسمی بالخفة أيضا. (شميسا، ۱۳۷۰ش: ۱۵۹)

تراجيدية سياوش[1]

ولد سياوش من جارية [تورانية] حسناء كانت هاربة من ظلم أبيها عندما لاقاها توس وجيو وهما يتصيدان بناحية من نواحی توران، فتنازعا عليها، واحتكما إلى كيكاوس، الذی ما إن رآها حتی استأثر بها وضمّها إلى حريمه. فحملت منه ووضعت ولدا كأنه صنم حسنا وجمالا، فسرّ به كيكاوس، وأرسله مع رستم لكی يربّيه ويعلمه آداب الملوک.فلما شبّ رحل إلى والده، وأقعده بجنبه على العرش.

وفی يوم من الأيام رأته سودابه زوجة والده، فهامت فی حبه لما هو عليه من حسن الجمال والكمال. دخلت سودابه على الملک تطلب منه السماح لسياوش بزيارة أخواتها وراء الستر، لأنهن سمعن عنه، إلا أن سياوش فطن للحيلة وعرف أنها تدبير سودابه، فتظاهر أن زيارة النساء فی غرفهن ليست من آداب الملوک وسيرهم. فسرّ والده بذلک

۱. تم تلخيص هذه التراجيديا من كتاب عنوانه: الشاهنامة ملحمة الفردوسی الكبری لسمير مالطی: دار العلم للملايين، ۱۹۷۹م.

وأمره بأن يزور أخوات سودابه ولو لمرة.

وفى صباح اليوم التالى زار سياوش أخوات سودابه، ففرحن وانبسطن، واكتحلن من حسنه ونبله.وأشارت سودابه على والده بتزويجه إحدى أخواتها لكى تضمن قربه، وتزيد حبّه.لكن سياوش رفض.ثم استدعته سودابه مرة ثانية، وعرضت عليه أخواتها بعد أن بثت له وجدها وعرضت عليه حبها.فاختار واحدة لتفادى الأمر، وأفهم سودابه بأنها له مثل الأم، وحرام عليه أن يقابل وفاء أبيه بطعنة من الخلف.لكنها لم تقتنع وبدأت تلجأ للحيلة.فلما كان عندها مرة، عرضت عليه نفسها، فصدّ عنها، فمزقت ثوبها وصرخت صراخا عظيما سمعه الملک کیکاوس، فدخل عليهما ليرى ما فى الأمر.فقالت له سودابه: هذا ولدک حاول اقترابی.فلما صددته لم ينصرف، وباسمک لم يرتدع.فمزّق ثوبى، فصرخت خائفة على الوليد الذى فى بطنى.أما سياوش فقصّ عليه القصة كما جرت.فأخذ يده يشمها، محاولا أن يجد أثرا لرائحة سودابه عليها.فلما لم يجد، عرف أنها المخادعة.لكنه لم يستطع أن يفعل شيئا بها لأنها ابنة ملک هاماوران، وأم أولاده وخادمة أيامه التى قضاها فى قلعة والدها حين كان سجينا.

التجأت سودابه للحيلة مرة ثانية.فدعت ساحرة عندها كانت حاملا، وطلبت منها أن تسقط الحمل الذى فى بطنها.ففعلت ذلک فى طست من ذهب واختفت.أما سودابه فبدأت تصرخ وتستغيث حتى جاء الملک والقوم وأظهرت لهم صحة أقوالها.فاحتار الملک بالأمر واستدعى العلماء والوزراء، فکشفوا له بعد مضى أسبوع أن الحمل الذى فى الطست ليس من ظهره ولا من رحم زوجته، بل هو لساحرة اختفت ولم تعد للظهور. وحتى يتيقن من الأمر أشاروا عليه بنار عظيمة، إن خاضها أحد الخصمين وهو برئ لم تحرقه.فحضروا الأخشاب حتى صارت على شكل جبلين عظيمين وأوقدوا فيها النار. وهيأ سياوش نفسه للدخول فيها وسودابه على النافذة فرحة بما سيصيبه.فلما دخل بفرسه وخرج سالما، هلل الجميع فرحين وبقتل سودابه مصرِين.لكن سياوش تشفّع لها عند الملک فأبقى عليها.

ثم بلغ كيكاوس أمر تأهب أفراسياب للاستيلاء على إيران.فجمع قواده ووزراءه،

وأوكل أمر جيشه إلى رستم وسياوش الذى عرض نفسه تخلصا من حيل سودابه، طامعا بالصيت الذى سيكسبه من مقتل أفراسياب، فذهب قاصدا ضيافة دستان فى زابلستان، فأقام عنده شهرا، ثم أكمل طريقه متابعا، مجمّعا جيوشه من كلّ مدينة كان يمرّ بها حتى وصل بَلَخ، فباغت جيوش الترك بغتة فقضى على معظمهم.وأرسل إلى والده رسولا يستأذنه فى عبور جيحون، فكان له ما أراد.أما أفراسياب الذى لحقته الهزيمة فقد حلم حلما مزعجا بعد تبلّغه خبر انهزام جيشه...فارتعد مرجفا، وأرسل فى طلب المنجمين مسرعا.ففسّروا حلمه بأن قَتْلَ سياوش وعدم قتله سيجرّ الويلات على مملكة توران. فسعى لدى سماعه هذا الخبر إلى الصلح وأرسل أخاه جرسيوز رسولا إلى سياوش.وصل جرسيوز وأفضى بما معه لسياوش الذى استمهله للتشاور.فاجتمع برستم، ورأيا إثباتا لكلام أفراسياب الطلب منه إرسال مائة رهينة، والتخلى عن بعض أراضى توران لمملكة إيران.فأجبر الأخير على تنفيذ الرغبات وإرسال الطلبات.لأنه لو لم يفعل فسيُظَنّ به السوء ويلحقه المكروه.أما سياوش فأرسل رستم رسولا إلى كيكاوس مشيرا عليه وقف الحرب.فما أن عرف الملك بذلك، حتى ثار وتوعّد وهدّد فى وجه رستم.واتهمه بأنه حرّض ولده على وقف الحرب وقبول صلح أفراسياب لما فى نفسه من رفاهية وحبّ للمهادنة.وأمره بالبقاء عنده وأرسل توسا لقيادة جنده.فلما وصل إلى حضرة سياوش، علم الأخير بغضب أبيه وبتصميمه على محاربة أفراسياب.فاهتمّ واغتمّ، ولم يكن مصمما لنقض وعد أفراسياب.فاختار من قواده زنكة بن شاوران رسولا إلى أفراسياب يعلمه فيه تصميم أبيه على محاربته، مرجعا له الرهائن، سائلا إياه السماح له بعبور بلاده ليسكن طرفا من الأرض، معتزلا التاج والعرش، متخلصا من كيكاوس، مستريحا من سوء خلقه وفساد طبعه.فرحّب الأخير بقدومه، وبالغ فى إظهار مودته، ورغبته فى تزويجه إحدى بناته.فيصير إليه عرش إيران بعد وفاة كيكاوس، وسياوش عنده بين يديه، فيصبح ملك الجانبين وصاحب الدولتين.

عبر سياوش نهر جيحون، وهو حزين القلب.فترك ممالك إيران واتجه إلى بلاد توران.فلما وصل استقبله بيران قائد جيش توران.فاستأمنه سياوش وسأله: هل يمكننى

أن أثق بأفراسياب وأقيم عنده، أو ألجأ إلى حصن آخر خوفا منه؟ فاستوثقه بيران مؤكدا أن نفس أفراسياب تعمل بغير ما تضمر، وأن كل شئ فى توران تحت إمرة بيران. وبعد مدة صارا كصديقين، ثم ارتحلا إلى أفرسياب الذى ما إن رآه حتى بُهت لجماله وحسن كماله، وأنزله فى نفسه أحسن منزلة، وخلع عليه الهدايا والجواهر، ونفائس الكنوز والذخائر.ومضت سنة على هذه الحال، وأفراسياب لايرى ولايفكر إلا بسياوش فهام حبا به وأنزله منزلة ولده ووافق على تزويجه فرنكيس بطلب من بيران.تم زواج فرنكيس من سياوش وانتقلا إلى موضع بنى فيه سياوش مدينة دعاها بسياوش كرد، فكانت كالروضات منظرا وكالقصور بنيانا وعزّا.

طلب أفراسياب من أخيه جرسيوز زيارة سياوش للاطلاع على أحواله وأفعاله فى مدينته الجديدة.فارتحل ولما وصل استقبل بالدرر المنثورة، وأنزل مع حاشيته فى القصور المبهورة.وأجلسه سياوش قرب عرشه، مبسوطَينِ فرحَينِ وبالشراب آمرَينِ.لكن فرح جرسيوز كان فى الظاهر، أما فى الباطن فقد دخل قلبه الحسد، وقرّر أن يوغر صدر الملک أفراسياب على سياوش خصوصا بعدما نازل هذا الأخير رجيلن من أشجع رجال جرسيوز فغلبهما.فلما عاد إلى أفراسياب تفوّه بالأباطيل، وقال الأكاذيب على سياوش، واتصاله سرّا بأبيه كيكاوس، وتحضيره آلاف الجيوش لخلع أفراسياب عن عرش توران. فذُعر مما سمع، وبعث جرسيوز ثانية إلى سياوش طالبا منه المجىء، وصل جرسيوز إلى سياوش مهتما ومهموما.فلما سأله عن أحواله أجاب: يا مولاى، ما لى أرانى إلا نذير شؤم لک.فالملک أفراسياب قد غيّر رأيه فى حقک، وهو يريدک أن تحضر إليه.لكنى أنصحک وعن السوء أبعدک، فاكتب إليه كتابا تعتذر فيه عن سبب تأخرک بالرحيل، علّنى أهدئه، بينما تكون قدخرجت إلى مكان تكون فيه بمأمن عن نفسک وروحک. ثم أخذ بنفسه الرسالة وطار مسرعا إلى أفراسياب، فوصل فى ثلاثة أيام.فلما دخل إلى حضرة أخيه، سأله عن عجلته وسبب رحلته، فأجاب مشوّها الحقائق، محرّضا إياه على سياوش الذى تفاقم شرّه واستفحل أمره.فما كان من أفراسياب إلا أن حضّر جيشه ووجهه إلى سياوش.فلما علم سياوش بقدومه ودّع زوجته فرنكيس طالبا منها الحفاظ

على ولدها الذى فى بطنها، وخرج.وبينما هو خارج مع حرسه، لاقاه أفراسياب بجنده. فاقتتلا قتالا عظيما وقبض على سياوش الذى كبّل وسيق إلى حضرة أفراسياب.فلما مثل بين يديه، تردد فى رأيه بين مستعجل فى قتله، ومستمهل فى سجنه، وبتحريض من جرسيوز وقواده سلّمه إلى كروى زره الذى أخذه إلى جانب فى الصحراء وذبحه بخنجر جرسيوز الذى قدمه إليه فى طست من ذهب.فنبت مكان الدم نبات معروف بخون سياوشان أو بدم الأخوين.

علمت فرنكيس بمقتل زوجها فلطمت خدها ونتفت شعرها ولعنت أباها الذى ربّاها. فما أن صرخ صراخها حتى أمر بها طالبا قتلها، وإسقاط الوليد الذى فى بطنها.لكن توسلات بيران الذى قدم بطلب من أخيه بليسم، شفعت لها. فأخذها وفى قصره وضعها طالبا من زوجته أن تنزل فى خدمتها كأنها ابنة لها. (مالطى، ١٩٧٩م: ٥٨-٦٦)

الشخصيات الأصلية والثانوية فى تراجيدية سياوش

يرى المتتبع لهذه التراجيديا أن فردوسى لم يستخدم فيه شخصيات كثيرة بل اعتمد على عدد متوسط وربما يرجع السبب أيضا إلى أن المسرحية بشكل عام لاتتطلب كما وفيرا من الشخصيات.أما الشخصيات الأصلية فى هذا التراجيديا فهم: كيكاوس (كاوس) وسياوش (سياوخش) وسودابه وأفراسياب وجرسيوز.كان كيكاوس حاكما على إيران وأنجب سياوش وتكفل رعايته و«نثر عليه زهر الكواكب وأقعده بجنبه على العرش واهبا إياه كل ما لديه من مال وجواهر وكنوز وذخائر.ثم أعطاه التاج فى السنة الثامنة من قدومه.» (مالطى، ١٩٧٩م: ٥٨) ولكنه ظلمه إذ أجبره على الحرب.أما سياوش فصوره فردوسى كشابّ فائق الجمال كثير الذكاء شديد البأس لكنه محبّ للسلم.نرى فيه قيما أخلاقية سامية حيث رفض طلبات زوجة أبيه سودابه لأنه لم يكن يريد خيانة الوالد. وحبّه للسّلم دعاه إلى الهروب من إيران بعد أن أجبره والده كيكاوس على الحرب واختار البقاء فى توران.لم يكن سياوش إيرانيا خالصا بل كان إيرانيا باعتبار أبيه كيكاوس، وتورانيا باعتبار أمه وهذا ما جعله متطلعا إلى السلم بين البلدين.أما سودابه

فنراها امرأة ذات وجهين فى الشاهنامة.قبل تزويجها بكيكاوس بذلت جهودها للوصول إليه واقفة فى وجه أبيها هاماوران شاه وظلت وفية لكيكاوس إلى أن كبر سياوش حيث نراها تهيم فى حبّه متمسكة بكل الحيل للوصول إليه.

أما أفراسياب فكان يحكم توران ويعتبر من أبرز المنافسين لكيكاوس.لجأ سياوش إلى أفراسياب وهذا الأخير استقبله بصدر رحب بل زوّجه ابنته فرنكيس وأحب سياوش وقرّبه من نفسه ما أدى إلى إثارة حسد جرسيوز وأخيرا أمر بقتل سياوش خوفا منه ومصدّقا لأكاذيب جرسيوز.أما جرسيوز فيعتبر من الشخصيات السلبية فى هذه التراجيديا إذ أشعل الفتنة بين أفراسياب وسياوش محرّضا إياه على قتل سياوش.كان جرسيوز خائفا من مكانة محسوده ولم ير نفسه فى مستواه.

ومن الشخصيات الثانوية فى هذه التراجيديا نذكر: رستم معلم سياوش ومؤدبه، وفرنكيس زوجة سياوش، وبيران وزير أفراسياب الذى شجّع أفراسياب على تزويج ابنته بسياوش وفى آخر المطاف لام أفراسياب على قتل سياوش مانعا إياه عن قتل ابنته فرنكيس متوليا أمر رعايتها أخيرا.ويعتبر كيخسرو نجل سياوش الذى كان فى بطن أمه إذ تنبأ سياوش قبل مقتله أنه سيكون بطلا شهيرا ووصى أن يحافَظَ عليه وأن ينقل بعد ولادته مع فرنكيس إلى إيران.

وبين هذه الشخصيات نرى بيلسم باعتباره أخا لبيران الوزير وكان حاضرا عند مقتل أفراسياب وحاول أن يصرف أفراسياب عن قتل سياوش إلا أنه لم ينجح، ولكن الدور الذى لعبه هو أنه نقل وصايا سياوش إلى أخيه بيران.أما كروى زره ودمور فكانا بطلين من رجال جرسيوز وهزمهما سياوش ذات مرة وعندما أنزل أفراسياب جيشه على سياوش أخذا يشجعانه على قتل سياوش، وكروى زره هو الذى أخذ خنجرا وقطع رأس سياوش فى طست من ذهب.

و فى مستهلّ التراجيديا هناک جارية تورانية حسناء لم يذكر لها اسم وهى التى تقع موضع نزاع توس وكيو اللذين احتكما إلى كيكاوس الذى ينهى نزاعهما بضم الجارية إلى حريمه.أما كيو يظهر فى آخر التراجيديا أيضا إذ ينقل فرنكيس وكيخسرو إلى إيران

بوصية من سياوش.وأخيرا نذكر بهزاد بوصفها فرسا خاصا لسياوش جاء ذكرها عندما يعبر سياوش النار راكبا هذه الفرس.

العبر التاريخية فى تراجيدية سياوش

إن غاية المسرحية كما أشار إليها بعض الكتّاب: «تبليغ نموذج قيّم من الاعتدال المعرفى واستمراره.» (ديجز، ۱۳۶۶ش: ۲۱۳) يقول ريجاردز: إن الشاعر لاينقل الحقيقة عن عالم الواقع، بل يقدم عادات تنتج عن اعتدال الجهاز العصبى ومن الواضح أن المأساة لاتقدم إلا هذا.ومن هذا المنطلق نجد لمفاهيم كالاعتدال أهمية فائقةفى الآداب، والمأساة بوصفها تجربة تجرّ المخاطب إلى أعماق تصاويرها، تصبح ذات أهمية إذ تخلق الاعتدال. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۰-۴۱)

أما المأساة التى عرفها أرسطو: بمحاكاة للسلوك والحياة والسعادة والشقاوة، (زرين كوب، ۱۳۵۷ش: ۱۲۳) فكيف تخلق هذا الاعتدال؟ ومن البديهى أن التراجيديات تقوم غالبا بإيجاد التقابلات بين الصفات البارزة للبطل واللابطل، والحسد من أبرز هذه الصفات. ولعل أول نموذج تقليدى للحسد فى الأدب الدينى هو ما حصل لهابيل وقابيل إذ يصور لنا أول حادث قتل مكتوب فى التاريخ البشرى، ولكن النموذج الأكثر بروزا هى قصة يوسف وإخوته.إن يعقوب الذى استوعب جذور الحسد فى أولاده حاول إبعاد الولد الأصغر عن آفات هذا الويل ولكنه لم يُوَفَّقْ. فالذئب فى هذه القصة رمز للحسد، وأولاد يعقوب قالوا لوالدهم إن الذئب أكل يوسف. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۱) و قد تنبّه مولانا إلى هذا الأمر وأشار إليه بقوله:

- كان يعقوب الحليم خائفا على يوسف من فعل هذا الذئب.
- لانرى ذئبا ظاهرا يعادى يوسف إنما هذا العداء اكتسى ثوب الحسد الصادر من الذئاب. (مولانا، ۱۳۸۲ش: ۲۳۶)

وفى الأدب الملحمى يمكننا اعتبار قصة سياوش فى الشاهنامة للحكيم فردوسى، أقرب قصة إلى النص المذكور ونموذجا ناجحا للتراجيديا التى جمعت العناصر قاطبة.

یعتبر سیاوش أمیرا عاقلا شجاعا حسن المنظر یتألم من مکر سودابة وجهل کاووس المستبد ولهذه الأسباب یلجأ إلی مملکة أفراسیاب، ولکنه یصبح هناک محسودا لجرسیوز وهو أخ لملک الأتراک:

دل و مغز گرسیوز آمد به جوش　　دگرگونه تر شد به آیین و هوش
به دل گفت سالی دگر بگذرد　　سیاوش کسی را به کس نشمرد

- ضاق صدر جرسیوز وتغیر مسلکه وعقله.
- قال فی نفسه سیمرّ عام آخر وبعد ذلک لایعتنی سیاوش بأحد. (فردوسی، ج۱، ۱۳۶۹ش: ۵۰۳)

وهذا المضمون طالما نجده فی معظم النتاجات الملحمیة وکثیر من مسرحیات العالم الشهیرة إذ یصبح الحسد محرکا لعجلات القصة.فأینما کانت الفضائل موجودة یظهر الحسد أیضا وهذا الأخیر بمثابة عقدة نفسیة ناتجة عن الشعور بالحقارة.یشعر هابیل بحقارة لدی هابیل کما لإخوة یعقوب نفس الشعور تجاه یوسف وجرسیوز أیضا یشعر بالحقارة عندما یتقدّم علیه سیاوش:

تو حسودی کز فلان من کمترم　　می نماید کمتری در اخترم
خود حسد نقصان وعیبی دیگرست　　بلکه از جمله کمی ها بدترست

- إنک حسود إذ تحسب نفسک أدنی مرتبة من فلان وتعتبرها أقل حظا من الآخرین.
- أما الحسد فهو عیب آخر أکثر سوءا من سائر النقائص. (مولانا، ۱۳۸۲ش: ۲۱۳)

لکننا ندرک تماما أن التراجیدیا لاتُخلَقُ بدونه، وهذا العیب بدوره یعطی صاحبه فرصة یتمکن فیها من إعداد دسائسه التی تحظی بدعم من التقدیر وفقا لطبیعة التراجیدیا وبالمقابل یساعد البطل الأصلی المتمتع بفضائل مثیرة للحسد، علی تحقیق الکارثة دون استیعاب وفی هالة من سذاجة مردیة.إن إلقاء نظرة علی النتاجات التراجیدیة تدلنا علی تصویر مثلث الأبعاد لهندسة التراجیدیا وهو مثلث بسیط نری فی کل زاویة منه العناصر التالیة:

۱. عنصر القدرة: وهذا العنصر يتواجد لدى الحكام، وشورى السلطة، والكنيسة فى القرون الوسطى، فالحكام عادة يمتلكون عقولا ضعيفة ومشاعر متغيرة تصلح للوساوس.

۲. العنصر المخادع: وهو مراوغ يؤدى حسده إلى الدسائس والحيل وأخيرا الجنايات.

۳. عنصر الضحية: وهو يتمثل فى البطل الأصلى للقصة الذى يمتلك روحا كبيرة منطوية على الفضائل مثيرة للحسد. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۲)

تتحد هذه العناصر بطريقة واحدة عادة وهو أن حسد العنصر المراوغ يسوقه ليضمر حقد البطل (الضحية) ويتمسک بقدرة الحاكم کسلاح للوصول إلى غاياته حيث يحرّض عنصر القدرة على قتل الضحية.هذا المثال ينطبق وكثيرا من مضامين الآداب الدرامية منها التراجيديات التالية: ۱. مسرحية أتللو لويليام شكسبير: يسعى (أياجو) الحقود والحسود لإبادة منافسه (كاسيو) بعد أن أثار غيرة (أتللو) وأخيرا يحرض أتللو على قتل زوجته الحبيبة (دسدمونا). (شكسبير، ۱۳۵۷ش) ۲. مأساة أجمنت لغوتة: يصبح كنت أجمنت الساذج الحر، ضحية لدسائس (دوک آلبا) ومحكمة السلطة تحكم عليه بالشنق. (غوته، ۱۳۴۶ش) ۳. تراجيدية دون كارلوس لفردريک شيلر: يقوم فيليب الثانى (الحاكم)، بقتل دون كارلوس (ولى العهد) جراء وساوس أثارتها حسادة كل من (كنت آلبا) و(البابادو مينغو). (شيلر، ۲۵۳۷) ۴. تراجيدية سياوش فى الشاهنامة للحكيم الفردوسى: إن الحقد والحسد لدى جرسيوز يثيران قدرة أفراسياب ما يؤدى إلى قتل سياوش.

هذه النماذج التى تم تصميمها وفقا لحقائق التاريخ تدلّ على مصير مماثل فى تاريخ العلاقات الإنسانية خاصة فى أنظمة الحكم الاستبدادى.تلک الأنظمة التى يتخذ فيها شخص واحد القرار النهائى.قدم مؤلفو كليلة ودمنة هذا المثال فى أجزاء من الكتاب بدراية كاملة: فالأسد (عنصر القدرة) يشق جسد شنزبة المظلومة (الضحية) جراء إغواءات دمنة الحسود (العنصر المراوغ).ألا يمكننا اعتبار شنق حسنک وزير جراء دسائس بوسهل الزوزنى وحكم مسعود الغزنوى، تكرارا للتاريخ؟ وماذا نسمى قتل قائم

مقام فراهانی وأمیرکبیر بعد مکائد کلّ من میرزا آغاسی ومیرزا آقا خان نوری؟ (بازرگان، ١٣٨٦ش: ٤٤)

تُواصِلُ جمیعُ عناصر التراجیدیا فی النتاجات الأدبیة – بوصفها مرآة لحقائق التاریخ – حرکتَها الجبریة نحو مصیر یحتّم الموت علی البطل؛ والقصة بوصفها مرآة للتقدیر تنتهی إلی الموت. یتمتع الموت ببالغ الأهمیة إذ لایمکن تصویر عمق المأساة ولایعی الإنسان مدی قبح الرذائل ولایستثار علیها دون وجود هذه الحقیقة، أی الکارثة المأساویة التی تنزل علی البطل.فالتراجیدیا یکتمل بموت البطل ویصل إلی شکله النهائی.إن إلقاء نظرة متأنیة إلی هذا المثلث یکشف اللثام عن حقائق أخری:

١. لکل زاویة من هذا المثلث نقطة ضعف یمکن تسمیتها نقاط الضعف الثلاث:

أ. یعتری القلق کلا من عنصر القدرة والعنصر المحایل.فالعنصر المحایل یخاف فقدان مقبولیته.لایسکت عن وجوده الغضب ویحاول جاهدا أن یثیر غضب عصنر القدرة أیضا.

یخبرنا علم النفس أن الحسد والغضب ینتجان عن الخوف.یخاف الحسود أن یبقی مجهول الهویة لایعرفه أحد ویظل فی أدنی المستویات ولذلک لایمکنه الخضوع لشخصیة تمتلک فضائل أکثر إذ یخشی من أن یختفی فی ظلالها.ألا یمکن اعتبار هذا الخوف ناتجا عن الحرص أو الکبر؟ أیّا کان، فإنه خوف مقیت یدفعه بأی خداع، وللأسف بدل أن یحل هذا الخوف حلّا ذکیا، یلجأ إلی السعی فی هلاک المنافس وشطب أصل المشکلة.

عنصر القدرة أیضا یعیش فی أجواء خوف جادة.خوفه ینشأ عن ظنه بفقدانه مساحة القدرة، والعنصر المراوغ أیضا یعزف علی هذا الوتر واعیا.ومن منطلق علم النفس یصح إذا قلنا إن الحاکم الذی یعیش حیاة الخوف من ناحیة، یعیش فی قلق مستمر من ناحیة أخری أیضا.هذا الأمر یبرز فی تراجیدیة سیاوش بروزا واضحا.کلمة أفراسیاب تعنی المخوّف الذی ألقی الخوف فی قلوب الآخرین. (بورداود، ج١، ١٣٤٧ش: ٢١١) ولکن فی الوقت نفسه کان هو أیضا خائفا بشدة، وهذا الخوف یتجلی فی حُلم یکشف عن أعماق

ضميره:

خروشی بر آمد از افراسیاب بلرزیدازآن‌جای‌آرام‌وخواب
نهادند شمع و بر آمد به تخت همی بود لرزان بسان درخت

- اعترى أفراسياب انتفاض أقض مضجعه وحرّم عليه النوم.
- فأشعلوا له الشموع (كی يستنير بضوئها ويتغلب على فزعه ولكن دون جدوى) فاستلقى على سريره مهتزا كالشجرة. (فردوسی، ج۲، ۱۳۶۹ش: أبيات ۷۴۶ إلى ۷۸۰)

رأى فی المنام صحراء ملؤها الحيات، وأرضا يابسة مغبرة وسماء تملؤه العقبان.إن ريحا تؤدی إلى إسقاط عَلَمِه وشابا يشق كاووس أمام الأنظار.

جاء هذا النموذج فی الشاهنامة بشأن الضحاک أيضا. يحلم الضحاک أن فريدون كبّله ويجرّه خلفه.

بپیچیـد ضحـاک بیدادگـر بلرزیـد و ناگـه بر آورد سـر
یکی بانگ بر زد بخواب اندرون که لرزان شد آن خانه بیستون

- التوى ضحاک الظالم ورفع رأسه فجأة وهو ينتفض.
- صاح فی النوم صيحة هزت البيت. (المصدر نفسه: أبيات ۴۳ إلى ۱۱۷)

وهذه ليست قصة جديدة باعتبارها نفس الحلم الذی مرّ على خاطر فرعون فی الثقافة الدينية وأمر جرّاءه بقتل جميع مواليد بنی إسرائيل.

ب. يرافق الضلعَ الثالثَ (الضحية=البطل) أيضا ضعف حقيقی، لأنه سريع الانقياد ساذج غافل. يقابل فی مأساة سياوش سذاجته وقدرته على التنبؤ ومعرفته للأسرار وكأنه على حدّ تعبير مسكوب: «غريب مبهوت سقط من أعلى الملكوت على أرض الملک.» (مسكوب، ۲۵۳۷: ۶۵) يرى البعض أن التراجيديا خاصة ما يتم خلقها فی حلبة الملحمة، تتطلب أن لايغرق البطل فی الطموحات الأخلاقية كما تحتم عليه أن يكون على دراية سياسية ولو جزئيا. (رحيمی، لاتا: ۲۱) يرى بعض المتخصصين فی مجال الشاهنامة أن ضعف سياوش يكمن فی عرضه فضائله على عيون جرسيوز الضيقة وضميره الحسود. (عباديان، لاتا: ۱۷۹)

٢. يكون عنصرا القدرة والضحية قريبين من بعض فى بداية القصة. يحب صاحب القدرة، الضحية لفضائلها.كاسيو ودون كارلوس وأجمنت وسياوش كلهم محبوبون مرغوبون.أتللو يحب كاسيو كما أن أفراسياب يحب سياوش فى البدء معتبرا إياه ولده الذى تم إبعاده عن أرضه بل ينكحه ابنته بناء على اقتراح الشيوخ:

بدو داد جان و دل افراسياب همی با سياوش نيامدش خواب

- سخر سياوش قلب أفراسياب وضميره وبوجوده لم يغلب النوم عليه. (فردوسى، ١٣٦٩ش: البيت ١٣٨٤)

ولكن بمرور الأيام وبعد أن دسّ المراوغ السم فى كأس مودتهما، تتوتر العلاقات ويرى الحاكم الضحية خطرا عليه وعلى ملكه وأريكته.

لايمكننا فى مأساة رستم واسفنديار، أن نرسم أضلاع المثلث بوضوح لأن جستاشب تكفل بنفسه ضلعين للمثلث حيث جمع فى نفسه عنصرى المراوغ والقدرة معا؛ فمن ناحية يعرف أهلية الولد لإحراز الحكم منكرا إياها لحرصه، ومن ناحية أخرى، يخاف أن يفقد سلطانه بواسطته. ففى ثوب المراوغ يرسل الولد المنافس إلى مهمة لارجعة له منها إذ يعرف أن دخول سيستان لاسفنديار بمنزلة اجتياز بوابة الموت وهكذا يتغلب على المنافس. تتكرر هذه اللعبة فى مأساة سهراب بيد أفراسياب إذ يتكفل بوحده دور المراوغ والقدرة معا.يساق سهراب أيضا إلى سفر، عواقبه هلاک المنافس (سهراب نفسه أو رستم أو كلاهما).

٣. يتم خلق التراجيديا فى بيئة يمتزج فيها مفهوما الجبر والاختيار فى جدال غير متساو. فبالرغم من أن بعض الباحثين رأوا اختلافا فى مقدار غلبة التقدير فى تراجيديات أثينا وتراجيديات الشاهنامة، (كيا، ١٣٦٩ش) إلا أن الجبر فى كليهما يحتل المكانة الأولى.فأحيانا يشتد دور المصير الجبرى بحيث يشعر القارئ أنه لايوجد عنصر إلا ويتبع ما خطه قلم التقدير ولعل هذا ما ساق (آنوى) ليقول فى الأجزاء الأولى لمسرحية أنتيغون: «لايوجد شیء لايجد مصيره فى التراجيديا لأن مصير الكل واضح...فهناک نوع من التآسى بين شخصيات التراجيديا.فالقاتل يتمتع بكل ما يتمتع المقتول به من العصمة

والطهارة. كل ذلک يرتبط بالدور الذى تقوم بتمثيله.» (كادن، ۱۳۸۰ش: ۴۵۵)

وهذا يعنى انتصار المصير الذى يمشى على هواه، ويهلک الضحية بين مخالبه الشرسة.لكن المهم هو أن مرد ظهور العاقبة المرة فى رأى المشاهد إلى الأخطاء الثلاثية الأبعاد للشخصيات حيث يمكن بالتغلب على أحدها تعطيل العجلة المنتهية إلى المأساة والمشاهد يرى فى إطار تفكيره إمكانية تحقيق هذا الأخير. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۴-۴۷)

النتيجة

رأينا ممّا تقدّم أن المسرحية بوصفها محركا يصطحب متلقيه إلى عمق قاعات التفكير، كيف تؤثر فى تحرّر الإنسان من المشاعر السلبية وكيف تقدم له خدمات أخلاقية جليلة نيلها يتطلب عصورا من التجربة البشرية. فغاية الآداب الإنسانية لاتقتصر على ملء الفراغ بل تتجلى فى السمو بالمتلقين، سواء كان فى المجال الأخلاقى أو المعرفى، والأدب الذى يخلو من هذه السمات لايمكننا اعتباره أدبا ساميا.

نعم استطاع جرسيوز أن يتغلب على سياوش بعد دسائس كثيرة ولكنه لم ينجح فى التغلب عليه لا طيلة حياته ولا بعد قَتْلِه لأنه كان يمتلک صفات إنسانية نبيلة خلّدته مدى الدهر وجعلت اسمه رمزا للبطل المحب للسلام.وجرسيوز أيضا خلّدته دسائسه وحِيَلُه، وكلّ من يقرأ هذه التراجيديا يحاول أن يبتعد عن هذه الأخلاق الرذيلة والصفات السلبية.

المصادر والمراجع

انوشه، حسن. ۱۳۸۱ش. *دانشنامه ادب فارسى. الطبعة الثانية*. طهران: وزارة فرهنگ وارشاد اسلامى.

بازرگان، محمدنويد. ۱۳۸۶ش. «*طرحى در هندسه تراژدى*». پژوهشنامه فرهنگ وادب. شماره پنجم. سال سوم. صص ۳۹-۵۰.

بورداود، ابراهيم. ۱۳۴۷ش. *يشتها*. ج۱. طهران: طهورى.

حلمى، أحمدكمال الدين. ۱۹۸۵م. *عالم الفكر*. «شاهنامة الفردوسى». الكويت. المجلد السادس عشر. مايو-يونيو ۱۹۸۵م.

دیجز، دیوید. ۱۳۶۶ش. *شیوه های نقد ادبی*. ترجمة یوسفی، صدقیانی. طهران: نشر علمی.
رحیمی، مصطفی. لاتا. *سیاوش بر آتش*. طهران: شرکت سهامی انتشار.
زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۵۷ش. *ارسطو وفن شعر*. طهران: نشر امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. لاتا. *زمینه های اجتماعی شعر فارسی*. طهران: لانا.
شکسبیر، ولیام. ۱۳۵۷ش. *اتللو*. ترجمة عبدالحسین نوشین. طهران: امیرکبیر.
شمیسا، سیروس. ۱۳۷۰ش. *انواع ادبی*. طهران: باغ آیینه.
شیلر، فردریک. ۲۵۳۷. *دون کارلوس*. ترجمة محمدعلی جمالزاده. طهران: بنگاه ترجمه ونشر کتاب.
عبادیان، محمود. لاتا. *فردوسی وسنت نوآوری در حماسه سرایی*. طهران: نشر گهر.
غوته، یوهان. ۱۳۴۶ش. *اجمنت*. ترجمة محمدباقر هوشیار. طهران: بنگاه ترجمه ونشر کتاب.
فردوسی، أبوالقاسم منصور بن حسن. ۱۳۶۹ش. *شاهنامه*. تصحیح وتقدیم امین ریاحی. طهران: نشر سخن.
--------------------. ۱۹۷۹م. *الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى*. ترجمة سمير مالطي. الطبعة الثانية. بيروت: دار العلم للملايين.
کادن، ج.ای. ۱۳۸۰ش. *فرهنگ ادبیات ونقد*. ترجمة کاظم فیروزمند. طهران: نشر شادگان.
کیا، خجسته. ۱۳۶۹ش. *شاهنامه فردوسی وتراژدی آتنی*. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.
مسکوب، شاهرخ. ۲۵۳۷. *مرگ سیاوش*. طهران: انتشارات خوارزمی.
مولانا، جلال الدین الرومی. ۱۳۸۲ش. *مثنوی*. تصحیح نیکلسون. طهران: هرمس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ۱۳۹۰ش/كانون الأول ۲۰۱۱م

دراسة الرجز فی العصر الإسلامی

سيد محمد رضى مصطفوى نيا*

الملخص

كان الرجز أحد الأركان الأصلية فی الحروب الماضية، الركن الذی كان يلقی لبواعث مختلفة مثل إيجاد الخوف فی قلب العدو وتعزيز قوى الروحية للجيش و... . رغم أن الرجز فی العصر الجاهلی والعصور التالية استخدم فی الموضوعات المختلفة، مثل الأراجيز التی حتی أنشدت فی وصف بعض الحيوانات كالضبع والفأر والحية، لكن علينا أن نعدّ مصدر الرجز الأصلی، معركة القتال. فنبحث فی الرجز بواسطة هذه المضامين الأصلية كمرآة لتبيين الثقافة والرسوم والعقائد، تبيينا تاما فی العصرين الجاهلی والإسلامی إذ إنّ لهذه الأراجيز لغتها الخاصة بها فی كل عصر؛ فنری فی العصرين الجاهلی والإسلامی ضعفا وشدة للمعانی المطروحة للرجز حيث نلاحظ فی العصر الإسلامی طرح المعانی الجديدة كالصمود، والصبر، والوفاء، ونصرة النبی(ص)، والأئمة(ع) و... بدل القتل، والسلب، والتفاخر علی القبائل الأخری، والهجو، والذم و... .

إنّ أدب المقاومة الذی يعدّ من مظاهر الشعر الحماسی نبع من صميم الثقافة الشيعية وذاتها كما تأثر هذا الأدب كثيرا بحماسة كربلاء. فانطلاقا من ذلک تتعرّض هذه المقالة كذلک لتحليل أراجيز أصحاب سيد الشهداء معتمدة علی طريقة التوصيف والتحليل.

الكلمات الدليلية: الرجز، أهل البيت (ع)، كربلاء، الحماسة، العصر الإسلامی.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدی ناصری
Mahdinaseri23@yahoo.com
تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۹/۲۵هـ. ش　　تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۹/۲۹هـ. ش

المقدمة

يعتبر الرجز المظهر التام لظهور العقائد والإحساسات والآمال، الذى يختاره الراجز لتعريف نفسه ودواعى مشاركته فى الحرب. يتم وضع هذا الفن المنيع فى الأدب العربى تحت المجهر فى هذا البحث العلمى حتى يتبين لنا سير تحول هذا الفن من العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى خاصة تطوره فى المعنى والقيم السائدة فى الأراجيز، التحول الذى غير أركان الأراجيز فى المعانى ببزوغ فجر الإسلام، وأعطى لها غنى وافرا.

وبالنظر إلى الموقع الرفيع للرجز والمكان الحساس لاستعماله تتعرّض هذه المقالة للزوايا الخفية لهذه الظاهرة الفنية حتى نحصل خلال هذه المقالة على الزوايا الخفية للرجز ونحصل على الظروف الحاكمة والسائدة على المجتمع آنذاک ونلتقط العبر عبر هذه الكلمات لأنفسنا.

ومن الأهداف المطلوبة فى هذه المقالة هو التعرف على الماهية الثقافية والبعد القيمى والفنى للأراجيز إذ إنّ الرجز عندنا هو إحدى القمم الرفيعة لظهور الثقافة والدين. ومن الأهداف التطبيقية لهذه المقالة هى: أن القارىء الكريم كذلک بواسطة قراءة هذه المقالة ومن خلال التعمق والتحليل فى معانيها يحصل على بصيرة جديرة بالذكر لمعرفة الجريانات الموجودة فى مجتمعه اليومى، ويستطيع أن يقوم بمقارنة الأفكار والعقائد الرائجة فى نفس المجتمع وبين العقائد والمعانى التى شبّت الحروب بسببها فى العصرين الجاهلى والإسلامى. فيقول صاحب كتاب (الشعر فى موقعة صفين) فى هذا الشأن أن: «الرجز مع النظر إلى هذا التغيير الأساسى والحياتى بدأ بالحركة إلى التأسلم. والرجز سجل فى هذه الفترة (العصر الإسلامى) تطورا موضوعيا وفنيا نحو الإسلامية، وأنه خطا الخطوة الأولى من صورته القديمة الجاهلية إلى صورة جديدة إسلامية، وهى خطوة لم تظهر بوضوح فى رجز الفتوح الأولى.» (عدنان محمد، ۲۰۰۵م : ۲۵)

الرجز

يعتبر الرجز إحدى البحور العروضية القديمة فى الشعر العربى الذى بنى على

(مستفعلن) وهذه التفعيلة تعاد عادة ست مرات أثناء بيت واحد:

دارٌ لسـلمی إذ سُـليمی جـارةٌ	قَفْـراً تُـری آياتُهـا مِثـلَ الزُبَر
دار لسل | ما إذ سلی | می جارتن	قفـرن تری | آياتهـا | مثلز زبر
مستفعلن مسـتفعلن مستفعلن	مستفعلن مسـتفعلن مستفعلن

(قدری، ١۴٢١ ق/٢٠٠٠م: ١٠١)

قد شهد هذا البحر كباقی البحور الشعرية تغييرات عديدة حيث تأتی تفعيلة (مستفعلن) بعض الأحيان علی وزن (مفاعلن) أو (مفتعلن) أو (مفعولن) أو (فعلتن)، وكذلک نری بعض الأحيان أن عدد الأبيات يصل إلی أربعة. (المصدر نفسه: ۴۴)

سمی الرجز رجزا لمشابهة بين هذا البحر الشعری مع طريقة خاصة لنهوض الإبل من مكانه، لأن أصل الكلمة يدلّ علی الاضطراب والتحرک فی رجل البعير الخلفية، الذی يحدث حينما يريد البعير النهوض من مكانه. يقول ابن منظور فی (لسان العرب): «الرَّجَز: أن تَضطَرِبَ رِجْلُ البَعيرِ اَو فَخذاهُ إذا أرادَ القيامَ أو ثارَ ساعةً ثُم تَنبَسِطُ... . وإنَّما سُمِّیَ الرَّجَزُ رَجَزاً لأنَّهُ تَتَوالی فِيهِ فِی أوَّلِهِ حَركةٌ وسُكونٌ ثُمَّ حَركَةٌ وسُكونٌ إلی أن تَنتَهِیَ أجزاؤُهُ يُشبِهُ بِالرَّجَزِ فی رِجْل الناقَةِ ورِعْدَتِها وهو أن تَتَحَرَّکَ وتَسكُنَ ثُمَّ تَتَحَرَّکَ وتَسكُنَ.. .» (ابن‌منظور، لاتا: ۶/١٠۴)

كان الرجز فی العصر الجاهلی مختصا إلی مواضيع معينة مثل التفاخر إلی الكرم والشجاعة وإلی الطائفة والقوم وقتل الأقوام بعضهم بعضا، والميل إلی الانتقام، وإلی توصيف ساحات القتال وذكر المراثی. وبعد الورود إلی العصر الإسلامی أضيفت مفاهيم أخری مثل ثناء الله، والإيمان إلی يوم القيامة والدفاع عن الإسلام والرسول الأكرم (ص). رغم أن هناک مشابهة بين الرجز الجاهلی والرجز الإسلامی فی الأسلوب لكن نری التحول والتغيير فی الموضوع والمفهوم.

ونحن نعرف أن الشجاعة أو الحماسة عنصر لايتقيد بالزمان ولايمكن تقييده إلی العصر الجاهلی أو الإسلامی، لكن الأمر المذموم والجاهلی هو العصبيية المنشأة من التعلقات القومية والطائفية كما أن النبی الأعظم (ص) أشار إلی هذا المضمون فی قوله:

«لَيسَ مِنّا مَن دَعا اِلی عَصَبیهٍ، ولَیسَ مِنّا مَن قاتَلَ عَلی عَصَبیَّهٍ، ولَیسَ مِنّا مَن ماتَ عَلی عَصَبیهٍ.» (سلیمان بن الأشعث، لاتا: ۳۳۲/۴)

کذلک روی عنه (ص): «ومَن قاتَلَ تَحتَ رایهٍ عَمیَةٍ یَغضِبُ لِلعَصَبیةِ أو یَدعوا إلی عَصَبیهٍ أو یَنصُرُ عَصَبیهً فَقُتِلَ قَتلة جاهِلیة.» (البیهقی، ۱۹۹۴م: ۱۵۶/۸)

لیس فی الإسلام سبب للتفاضل والتفاخر إلا بالتقی ولایوجد سیادة لقوم علی قوم إلا وهو یتمتع من هذه المیزة الإلهیة وهذا الأمر من أول ما علّمنا النبی(ص): «لا فَضلَ لِلعَرَبی عَلی العَجَمیِ وَلا لِلاَحمَرِ عَلَی الاَسوَدِ اِلّا بالتَّقوی.» (المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۴۸/۲۲)

ومن أمثلة الأراجیز الإسلامیة التی راجزه غیر معلوم هو:

اَلحمــدُ لِلّٰهِ الّـذی لَم یَخلُـقِ الخَلقَ عَبَث
لَـم یَخلنا یَوماً سُـدیً مِن بَعدِ عیسی وَاکتَرَث
اَرسَـلَ فینـا اَحمـداً خَیـرُ نَبـیٍ قَـد بَعَـث
صَلّـی عَلَیـهِ اللهُ مـا حَجَّ لَـهُ رَکـبٌ وَحَث

یعنی کل الثناء لله الذی لم یخلق شیئا عبثا؛ ولم یترکنا سدی بعد نبیه عیسی(ع)؛ أرسل لنا رسول الله، الذی هو خیر رسل الله علی الأرض؛ صلوات الله علیه إلی یوم القیامة. (ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۲۳۶/۲)

إنّ تأثیر الإسلام علی معانی الرجز واضح فی المعارک التی وقعت فی صدر الإسلام، کما نری أن التفاخر إلی الإسلام جاء بدل التفاخر إلی القوم والطائفة. و لم یکن الراجز بعد الإسلام یباهی بعشیرته وطائفته بل کان یباهی بإیمانه وإسلامه وکان یوعد المشرکین إلی نار الجحیم. لکن نری هناک تراجعا فی هذا التعالی بعد زمن النبی الأعظم (ص) وبعد تصدی الحکومة الأمویة الحکم، نری نفس المعانی السائدة علی الأراجیز الجاهلیة تأتی وتسود علی سائر المضامین ونری العصبیة الطائفیة التی ناهضها الإسلام وجعلها مقابل القیم الإسلامیة مثل التقوی، کیف تموج فی أراجیز المعارک التالیة مثل وقعة صفین.

هناک فی نفس الزمان أراجیز تنبع من أصل کریم فی وقعة کربلاء وتعلو هذه الأراجیز القیم الإسلامیة فی أعلی درجاتها وباستطاعتنا أن نعدّ هذه الأراجیز مصداقا بارزا لأراجیز الصمود والمقاومة. فهذه الأراجیز خالیة عن أی عصبیة جاهلیة، وکأنها کفیلة فقط عن طرح موضوعات مثل الدفاع عن الإسلام وعن أهل بیت رسول الله (ص).

نسعی فی هذا المقال أن ندرس أراجیز العصر الجاهلی والعصر الإسلامی، وسیر تکامل هذا الأسلوب الشعری، وندرک مدی تأثیر أراجیز عاشوراء علی أدب المقاومة بعد وقعة کربلاء. وللحصول علی هذا المطلوب نذکر بعض الأمثلة من الرجز الجاهلی ثم ندرس الأراجیز المنشدة فی معارک بدر، وأحد، وخندق وصفین التی فیها مشابهة مع أراجیز معرکة کربلاء؛ وتضاهی وقعة عاشورا من جهة أنه فی هذه الحروب کان عدد المسلمین قلیلا وعدد الکفار والمشرکین کثیرا ووقعة کربلاء کان کذلک، وحرب صفین کذلک کان فیها تقابل بین بنی هاشم والأمویین وکذلک کانت وقعة کربلاء. فی النهایة للتبیین الأکثر نأتی بأراجیز الکوفیین حتی نوضح الفرق بین هذه الأراجیز وأراجیز أصحاب سید الشهداء(ع) بصورة جیدة.

الف. أراجیز العصر الجاهلی

یعتقد بعض مؤرخی تاریخ الأدب العربی أن الرجز هو أول بحر شعری فی الأدب العربی الذی استخدمه شعراء الجاهلیة وهو فی الواقع السجع المتکامل. یقول (بروکلمان) حول هذه القضیة: «یَنبَغی أن یَکونَ أقدَمُ القَوالِبِ الفَنّیةِ العربیةِ هُو السَّجعُ، أی النَّثرُ المقَفّی اَلمجَرَّدُ مِنَ الوَزنِ... وتَرَقّی السَّجعُ اِلی بَحرِ الرَّجَزِ المتَاَلَّفِ مِن تِکرارِ سَبَبَینِ ووَتَدٍ لِیَسهُلَ عَلی السَّمعِ ویَبلُغَ أثَرُهُ فی النَّفسِ.» (بروکلمان، لاتا: ۵۱/۱)

وبما أن الرجز عند بعض العروضیین لایعدّ (شعرا)، لهذا السبب یقال للذی ینشد الأرجوزة (راجزا) لا (شاعرا). یقول صاحب لسان العرب: «وزَعَمَ الخَلیلُ أنَّ الرَّجَزَ لَیسَ بِشِعْر وإِنما هُو أنْصافُ أبیاتٍ وأثْلاثٌ. . . والرَّجَزُ : بَحرٌ مِن بُحورِ الشِّعْرِ مَعروف ونَوعٌ

من أَنواعِهِ يَكونُ كُلُ مِصْراعٍ مِنهُ مُفرَداً وتُسمّى قَصائِدُه أراجيزَ واحِدَتُها أَرْجُوزَةٌ وهِيَ كَهَيئَةِ السَّجْعِ إلّا أَنَّهُ فی وَزنِ الشِّعْرِ ويُسَمَّى قائلُهُ راجِزاً كَما يُسَمَّى قائلُ بُحورِ الشِّعْرِ شاعِراً.» (ابن‌منظور، لاتا: ۱۰۴/۶)

لم يكن هذا البحر الشعرى شائعا عند شعراء الجاهلية. يقول الجاحظ فى (البيان والتبيين): «مِنَ الشُّعَراءِ مَن يَحكُمُ القَريضَ وَلايُحسِنُ مِنَ الرَّجَزِ شَيئاً فَفی الجاهِليَةِ مِنهُم زَهير والنابِغَة والأَعشى وأما مَن يَجمَعُهُما فَامرُؤُالقَيس ولَهُ شَیءٌ مِنَ الرَّجَزِ وطَرفَةٌ ولَهُ کَمِثلِ ذلکَ ولَبيدٌ.» (الجاحظ، ۱۹۶۸م: ۵۹۹/۱)

ونرى المعانى فى هذا العصر نفس المعانى السائدة فى العصر الجاهلى فى سائر البحور الشعرية يعنى الفخر والحماسة والهجو. ومن أمثلة ذلک:

هذا رجز امرئ القيس عندما يسمع أن بنى أسد قتل أباه:

تَــاللهِ لا يَذهَبُ شَــيخِی بَاطِلا   حَتّــى أبيــرَ مالِــكاً وَكاهِلا
القاتِليــنَ المَـلِـکَ الحُلاحِلا   خَيــرَ مَعَـدٍّ حَسَـباً وَنائِلا
يــا لَهفَ هِنــدٍ إِذ خَطِئنَ كاهِلا   نَحــنُ جَلَبنا القُـرَّحَ القَوافِلا
و...

(امرؤالقيس، لاتا: ۱۳۴)

ويهجو لبيد بن ربيعه فى رجز ضمرة بن جابر الذى كان من أشراف بنو نشهل عندما كان أسيرا فى يد طائفة بنى كلاب، بألفاظ قبيحة ويقول:

يا ضَمرَ يا عَبــدَ بَنی كِلابِ   يا وَرلاً أُلقِــیَ فــی سَــرابِ
أَكانَ هَـــذا أَوَّلَ الثَـــوابِ   لا يَعلَقَنـكُــم ظُفُـری وَنابی
إِنّی إِذا عاقَبـــتُ ذوعِقابِ   بِـصــارِمٍ مُـذَكَّـرِ الـذُبابِ

(لبيد بن ربيعة، ۱۹۹۳م: ۵۸)

أى: يا ضمر الذى أنت عبد بنى كلاب، يا وَرلاً رميت فى المياه النتنة، هل هذا أول حسنک؟ أنت دنى إلى مرتبة لا تجدر أن أشير بيدى إليک وأتكلم حولک، أنا الآن بواسطة سيفى الصارم أجازيک كما أجازى الذباب.

وینشد فی رثاء أخیه:

اِنــعَ الکَریــمَ لِلکَریــمِ أَربَــدا انــعَ الرَئیــسَ وَاللَطیــفَ کَبِدا
یُحذی وَیُعطــی مالَــهُ لِیُحمَدا أُدمــاً یُشَــبَّهنَ صُــواراً أَبَّــدا
الســابِلُ الفَضــلِ إِذا مــا عُدِّدا وَیَمــلَأُ الجَفنَــةَ مَــلأً مَــدَدا

(المصدر نفسه: ۶۳)

أی: قل حول أربد الکریم إلی الکرماء، وتکلم حول السید أربد، الشخص الحنون، الذی یبذل أمواله للذکر الحسن، المصلح الذی دوما یشبه الکرماء، الذی بذله دائمی ولایعد، ویملأ عیون الآخرین.

والنابغة الذبیانی یمدح نفسه بهذه الصورة:

نَفسُ عِصامٍ سَــوَّدَت عِصاما وَعَلَّمَتــهُ الکَــرَّ وَالإِقدامــا
وَصَیَّرَتــهُ مَلِــکاً هُمامــا حَتّــی عَلا وَجــاوَزَ الأَقواما

(النابغة الذبیانی، ۱۹۹۱م: ۱۵۸)

أی: هذا روح عصام الذی جعله أسود الوجه، وعلمه الهجوم فی الحرب وکیفیة المناضلة، وجعل منه ملکا کبیر الشأن، إلی مدی یعلو کل یوم ویسود علی سائر الأقوام.

وکما أشرنا آنفا غیرت مفاهیم الرجز بواسطة الإسلام تغییرا عظیما. تقول رجاء الجوهری فی هذا الشأن: «وهکَذا تَمَخَّضَ رَجَزُ الحَماسَة الجاهِلیَة عَن رَجَزِ الجهادِ فی صَدرِ الاِسلامِ مَعَ اختِلافٍ فِی دَوَاعِی استِعمالِه، فَالأَوَّلُ کانَ یَقُومُ عَلی إثارَهِ النَعَراتِ الجاهِلیَة وَالدَعوَة إلی الأخذِ بِالثَّأرِ وَالاِنتِقامِ، أَمَّا الثّانِی فَقَد دَعاهُم إلَیهِ داعِی الإسلامِ وَحَبّ نُصرَتَه وَالرَغبَة وَالاِستِشهادَ فِی سَبیلِ اللهِ ونُصرة هذا الدّینِ الحَقِّ.» (الجوهری، لاتا: ۴۲)

ب. أراجیز بدر وأحد وخندق

بعد فحص کثیر فی الکتب التاریخیة مثل: الکامل، والمغازی، وتاریخ الیعقوبی،

وتاريخ الطبرى، وتاريخ الإسلام، وكتاب البداية والنهاية، وجدنا أن هناک عددا قليلا من الأراجيز التى لايمكن قياسها بالحجم الكبير من أراجيز عاشورا. ونحن نذكر قدر الحاجة بعض هذه الأراجيز.

١. الأراجيز التى أنشدت فى غزوة بدر (البدر العظمى) فى السنة الثانية من الهجرة:

رجز عمير بن حداد فى أثناء الحرب:

رَكضــاً إلَــى اللهِ بغَيــرِ زادٍ   الا التُقــى وَعَمَــلِ المعــادِ
والصَّبرُ فِــى اللهِ عَلَى الجِهادِ   وكُلُّ زادٍ عُرضَــه النَّفــادِ
غيــرَ التُّقى والبِرِّ والرَّشــادِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٧٧/٣)

والرجز الآخر لمجذر بن زياد بعد قتله أبا البخترى بعد أن نهى رسول الله (ص) المسلمين عن قتله:

امّــا جَهِلت اَو نَســيت نَسَــبِى   فأثبَــتَ النِّســبَةُ اِنّــى من بَلى
اَلطّاعِنيــنَ بِرمــاحِ اليَزَنِــى   وَالطّاعِنينَ الكَبشِ حَتّى يَنحَنِى
بَشِّــر بِيُتــم مَن اَبُــوهُ البُختَرى   اَو بَشِّــرنَ بِمِثلِهــا مِنّــى بَنِــى
اَنا الّذى يُقــالُ اَصلِى مِن بَلى   اَطعــنَ بِالصَّعــدَه حَتّــى تَنثَنِى
واَعبَطُ القَرنَ بِعُصبِ مَشــرَفى   اَرزَمَ لِلمَــوتِ كَارزامِ المَرى

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٨٥/٣)

أى: إن لم تعلم أو نسيت نسبى، إن نسبى بنفسه سوف يقول لک: أنى من قوم بلى، ذلک القوم الذى يقتل أعداءه برماح يزنى، وذلک القوم الذى يسقط على الأرض الكبش الكبير، قولوا لابن البخترى أنه عن قريب يصبح يتيما، أو قولوا هذا الخبر لأولادى ولا أخاف، أنا الذى أقول أصلى من قوم بلى، وأقتل صعدة بضربات رمحى، وأكسر القرون بحد سيفى، أنى أصيح على الموت كإنسان حائر. وليس له مفر إلا أن يسلم نفسه إلى الموت.

ومن الواضح أنه لايرى أثر من المفاهيم الإسلامية فى هذا الرجز، إلا أن الراجز

کان شخصا مسلما.

عندما کانوا یأتون بأسری بدر إلی المدینة رجز راجز باسم عدی بن أبو زغباء:

أقِــم لَهــا صُدُورَها یا بَســبَس　　　لیسَ بِــذِی الطَّلحِ لَهــا مُعَرَّس
وَلا بِصَحــراءَ عَمــرؤ مُحبَــس　　　إنَّ مَطایــا القَــومِ لا تُحَبّــس
فَحَمَلَهــا عَلَی الطَّریــقِ اَکیَس　　　قَــد نَصَــرَ اللهُ وِفــرَ الأخنَــس

(ابن کثیر، ١٩٨٦م: ٣٠٥/٣؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٥/١)

أی: أیها البراری الواسعة، هیأ له قلبک، لأنه علی أولیاء طلح أن یعلموا أنه لایری عروسا لنفسه، وما رأی إلی الآن أحد ملکا محبوسا فی الصحراء، اعلموا أنه لا یمکن حبس قیم قوم، لکن تضییعه نوع من الفطانة، إن الله سوف ینصرنا.

ولانری فی هذا الرجز شیئا من الإسلامیة إلا لفظة واحدة من المظاهر الإسلامیة وهی لفظة «الله» الشریفة.

٢. الأراجیز المنشدة فی غزوة أحد فی شهر شوال فی السنة الثالثة للهجرة:

یعطی الرسول الأعظم (ص) سیفا إلی أبی دجانة الأنصاری، وبعد قتال شدید ینشد:

اَنــا الَّــذی عاهَدَنــی خَلیلِــی　　　وَنَحــنُ بِالسَّــفحِ لَــدَی النَّخیلِ
اَن لا اَقــومَ الدَّهرَ فــی الکُیُولِ　　　اَضــرِبُ بِســیفِ اللهِ وَالرَّسُــولِ

(ابن کثیر، ١٩٨٦م: ١٦/٤؛ الطبری، ١٩٦٧م: ٥٣٣/٢)

أی: أنا الذی عاهدنی الرب، ونحن معروفون بالکرم، إننی لست کباقی الناس البخلاء الذین یتفکرون فی الکیل والمکیال، وإننی أقاتل بسیف الله ونبیه.

عندما یقتل حمزة بن عبد المطلب أحد مقاتلی المشرکین باسم عثمان بن أبی طلحة یرتجز ویقول:

إنَّ عَلــی أهلِ اللِــواءِ حَقّاً　　　أن یَخضَبُوا الصَّعدهَ أو تَنَدَّقاً

(ابن کثیر، ١٩٨٦م: ١٧/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٢٢٦/١)

أی: إن لنا حقا علی أهل اللواء، إلی أن أقتل قبیلة صعدة وتندق.

وترتجز هند علی صخرة بعد أن جعل المسلمون جبل أحد ملجئا لأنفسهم:

نَحــنُ جَزَينــا كــم بِيَــومِ بَــدرٍ وَالحَربُ بَعدَ الحَربِ ذاتَ سِــعرٍ
مــا كان لِــى عَن عَتبَــهٍ مِن صَبرٍ وَلا اَخِــى وَعَمِّــه وَبَكــرٍ
شَــفيتُ نَفســى وَقَضَيــتُ نذرى شَــفَيتُ وَحشِــىّ غَليلَ صَدرى
فَشُــكرُ وَحشــىٍ عَلــى عُمرِى حَتّــى تَــرُمَّ اَعظُمِى فِــى قَبرِى

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٣٧/۴)

أى: نحن أعطينا جزاءكم يوم بدر، والحرب بعد الحرب ذات قيمة، ولاأستطيع التحمل بعد عتبة، ولاأستطيع التحمل كذلك بعد أخى وعمى ولا بعد بكر، إنى جعلت نفسى هادئا حتى أؤدّى نذرى، وأننى أشفى غليل صدرى، والشكر لهذا الغليان إلى نهاية عمرى، عندما تنخر عظامى فى قبرى.

ثم أجابتها هند بن أثاث بن عباد بن مطلب هكذا:

خَزَيــتُ فِــى بَــدرٍ وَبَعــدَ بَدرٍ يــا بِنــتَ وَقّــاع عَظيــمَ الكُفرِ
صَبَّحَــک اللهُ غَــداة الفَجــرِ وَلا اَخِــى وَعَمِّــهِ وَبَكــرٍ
شَــفَيتُ نَفسِــى وَقَضَيتُ نَذرى مِــنَ الهاشِــميينَ الطِّــوالَ الزَّهرِ
بِــكُلِّ قَطّــاعَ حِســامٍ يَفــرِى حَمــزَةَ لَيثِــى وَعَلــىّ صَقــرِى
اِذ رامَ شَــيبٌ واَبُــوکَ غَــدرِى فَخَضَّبــا مِنــهُ ضَواحِــى النَّحرِ
وَنَــذرُکَ السُّــوءُ فَشَــرُّ نَــذرٍ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٣٨/۴)

أى: يا هند ذللت فى حرب بدر وبعدها، يا بنت كبير الكفار، والله يجعلك حيا عند الصباح، وأننى لاأفكر بأخى ولا عمى ولا بكر، أنى شفيت نفسى وأديت نذرى، حول العترة الهاشمية التى لها وجوه مشرقة، وأقسم بكل سيف قاطع للعروق، أن حمزة أسدى وعلى صقرى، عندما تكون عند فتى عربى الفتوة فى حين أبوک يخادعنى، إذن علينا أن نصبغ وبر الآبال بدمه، وهذا نذرک وشر النذور.

هذا الرجز كذلک يفتقد للمعانى الإسلامية وفقط تجيب على هجو المرتجزة. وكليا أن الأراجيز البدرية كذلک لايمكن توصيفها بوصف الإسلامية.

۳. الأراجيز المنشدة فی غزوة خندق فی السنة الخامسة للهجرة:

يری الرسول الأعظم (ص) المهاجرين والأنصار فی حال الجوع والتعب فی صباح بارد وهم مشغولون بحفر الخندق. ثم يدعوهم هكذا: «اللَّهُمَّ إِنَّ العَيشَ عَيشُ الآخِرَة، فاغفِر الأَنصارَ والمهاجِرَةَ.» ثم يجيبه المسلمون:

نَحنُ الَّذيـــنَ بَايَعُوا مُحَمَّدا　　　　عَلَـــى الجِهادِ مــا بَقِينا اَبَداً

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۹۵/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۵۳/۲؛ الذهبی، ۱۹۹۳م: ۲۹۸/۲)

وروی أيضا أن النبی (ص) كان يقرأ رجز عبدالله بن رواحه حين حفره الخندق:

وَاللهِ لَــولا اللهُ مــا اهتَدَينا　　　　وَلا تَصَدَّقنـــا وَلا صَلَّينــا

فَاَنزَلَــنَ سَــكينَهَ عَلَينــا　　　　وَثَبِّــتَ الاَقــدامَ اِن لاقَينا

اِنَّ الاُلــی قَــد بَغَــوا عَلَينا　　　　اِذا اَرادُوا فِتنَــة اَبينــا

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۹۶/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۴۹/۲؛ الذهبی، ۱۹۹۳م: ۲۹۸/۲)

أی: أقسم بالله لو لم يكن الله يهدينا، لم يكن يؤيدنا ويصلی علينا ولم يكن يرسل علينا الهدوء ولم يكن يثبت أقدامنا، لكانوا يبغون علينا عند بغيهم علی آبائنا.

وكذلک نقل أنه (ص) كان يقرأ هكذا:

بِســمِ اللهِ وَبِــه هَدَينــا　　　　وَلَوعَبَدنــا غَيرَهُ شَــقَينا

يا حَبَّذا رَبّاً وحَبَّ ديناً

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۹۷/۴)

خرج نوفل بن عبدالله المخزومی من جيش المشركين إلی القتال وطلب المبارز، عندئذ خرج زيبر بن عوام من جيش المشركين لقتاله وقتله بضربة سيفه بحيث انكسر سيفه. ثم رجع قارئا:

إِنّی امــرُؤٌ أَحمی وأَحتَمی　　　　عَنِ النَّبِی المُصطَفی الأُمّی

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۱۰۷/۴)

بعد أن طلب عمرو بن عبدودّ المبارز فی دفعات قال: «أَلا رَجُلٌ يَبرُزُ؟ فَجَعَلَ يُؤَنِّبُهُم ويَقُولُ: أَينَ جَنَّتُكُمُ الَّتِی تَزعُمُونَ أَنَّهُ مَن قُتِلَ مِنكُم دَخَلَها أَفَلا تُبرِزُونَ إِلَیَّ رَجُلاً؟»

فهكذا يقول:

وَلَقَــد بُحِحــتُ مِــنَ النِّداءِ　　لِجَمعِهِــم هَــل مِــن مُبارِزِ
وَوَقَفــتُ إذ جَبُنَ المشَــجَّعُ　　مَوقِــفُ القَــرنِ المناجِــزِ
وَلِــذاکَ انّــی لَــم أزَل　　مُتَسَــرِّعاً قَبــلَ الهُزاهِــزِ
أَنَّ الشُّــجاعَةَ فِــی الفَتــی　　والجُودُ مِــن خَیــرِ الغَرائِزِ

(ابن کثیر، ١٩٨٦م: ١٠٦/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٧٠/٢)

أی: لکثرة صراخی تألمت حنجرتی، ولأنی طلبت المبارز مرات، وأنا قائم کالقرن عندما یشتد الحرب، عندما أری المحرضین إلی القتال خائفین، لهذا السبب أنا ما زلت مشتاقا إلی الحرب والقتال قبل أن یأتی وقت الهزیمة، والشجاعة فی الواقع من علامات الفتی، وکذلک الجود هو من أهم الغرائز.

ثم استجاز علی (ع) النبی (ص) بإصرار کثیر:

لا تَعجَلَــن فَقَــد أَتــاکَ　　مُجیبُ صَوتِکَ غَیرَ عاجِزِ
فِــی نِیَّــهٍ وَبَصیــرَهٍ　　وَالصِّدقُ مَنجــی کُلُّ فائِزِ
اِنّــی لَأَرجُــو أَن أُقیــمَ　　عَلَیــکَ نائِحَــهُ الجَنائِــزِ
مِــن ضَربَــةٍ نَجــلاءٍ　　یَبقی ذِکرُها عِنــدَ الهُزاهِزِ

(ابن کثیر، ١٩٨٦م: ١٠٦/٤)

تنقل عائشة أن سعد بن معاذ کان یرتجز هکذا:

لَبِّث قَلیلاً یَشهَدُ الهَیجا جَمَل　　لا بَأسَ بِالمَوتِ اِذا حانَ الاَجَل

(ابن کثیر، ١٩٨٦م: ١٠٨/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٦٩/٢؛ الذهبی، ١٩٩٣م: ٢٩١/٢)

ج. أراجیز صفین:

إن الأراجیز التی أنشدت فی وقعة صفین کثیرة جدا ونحن نکتفی بذکر جزء منها یتضمن مضامین متفاوتة رغم أن بعضها کذلک أنشدت فی جواب رجز آخر من العدو مثل ما ارتجز به عمرو بن عاص فی الیوم الأول من الحرب:

لا تَأمَنّا بَعدَها أَبا حَسَنِ إنّا نَمُرُّ الحَربَ إمرارَ الرَّسَنِ
لَتُصبِحُنَّ مِثلَها أمُّ لَبَنِ طاحِنَةٌ تَدُقُّكُم دَقَّ الحَفَنِ

وأجابه شاعر من العراق:

أَلا أُحذُروا فِی حَربِکُم أَبا الحَسَنِ لَیثاً أَبا شِبلَینِ مَحذُوراً فَطِنِ
یَدُقُّکُم دَقَّ المَهاریسَ الطَّحَنِ لَتَغبِنُنَّ یا جاهِلاً أَیَّ غَبنِ
حَتّی تَعُضَّ الکَفَّ أَو تَقرَعُ السِّنَّ ندامَةَ أَن فاتَکُم عَدلُ السُّنَنِ

(المنقری، ۱۳۸۲ش: ۲۴۲)

أی: أنا أحذرکم فی أن لاتقاتلوا أب أسدین الذی هو فطن. الذی یطحنکم کما یطحن القمح فی المطحن. لولا تعلمون هذا فاعلموا أنکم غدرتم. بحیث سوف تعضون أیدیکم لفقدکم السنن العادلة.

وقد نری بین هذه الأراجیز الهجو، کما نری أن مجزاة بن ثور – بعد أن تهجم قبیلة ربیعة علی عسکر الشامیین وینهزم العسکر– یرتجز:

أَضرِبُهُم وَلا أَری مُعاوِیَة الأَبرَجَ العینِ العظیم الحاوِیَة
هَوَت بِهِ فِی النّارِ أُمُّ هاوِیَة جاوَرَهُ فیها کِلابٌ عاوِیَة

(المصدر نفسه: ۳۰۵)

یعنی: أنا أقاتلهم لکنی لا أری بینهم معاویة القبیح، الذی سوف یسقط فی الجحیم، ویجاور الکلاب الوحشیة.

والنقطة البارزة فی هذا الحرب أنه فی الأراجیز الموجودة من هذه الوقعة تسود العلاقات القبائلیة علی باقی المعانی. علی سبیل المثال نلتفت إلی هذه الأرجوزة:

قَد ضارَبَت فی حَربِها هَوازِنٌ اَولاکَ قَومٌ لَهُم مَحاسِنٌ

(المصدر نفسه: ۳۱۲)

یعنی: هو قتله بضربته أحدا من قبیلة هوازن، القبیلة التی کانت مشهورة بالسیرة الحسنة.

قَد حافَظَت فِی حَربِها بَنُو أَسَد ما مِثلِها تَحتَ العِجاجِ مِن أَحَدِ
أَقرَبُ مِن یَمَن وَأَنأَی مِن نَکَدِ کَأَنَّنا رَکنا ثَبیرَ أَو أُحُدِ

لَســنا بأَوباش وَلا بيضَ البَلدِ   لكنَّنــا المحَّــة مِــن وُلــدِ مَعَدِ
كنتَ تَرانا فِى العِجاجِ كَالأَسَدِ   يا لَيتَ رُوحِى قَد نَأى عَن الجَسَدِ

(المصدر نفسه: ٣١١)

يعنى: أن بنى أسد دافعت فى الحرب عن نفسها، لكن لاتجد مثلهم تحت غبار الحرب، إنهم أقرب إلى اليمن وأبعد عن الشقاوة، كأننا قائمون مثل جبل ثبير وأحد، نحن لسنا كالأوباش نمن الناس – يعنى مثل أعدائنا–، بل نحن النخبة من أبناء معد، وكنت ترينا فى شدائد الحرب مثل الأسود ، يا ليت روحى يخرج من الجسم وأموت فى الحرب.

ومما يجدر الإشارة إليه هو أنّ العصبية القبلية قليلة فى الأراجيز الموجودة فى وقعة كربلاء، وأنّ الراجز لايغفل عن ذكر الله حينما يثير العصبية القومية:

قَد صابَرتُ فِى حَربِها كَنانَه   وَاللهُ يُجزيهــا بِهــا جَنانَــه

(المصدر نفسه: ٣١٠)

قَد سارَعَت فِى نَصرِها رَبيعَه   فِى الحَقِّ وَالحَقِّ لَهُم شَريعَه

(المصدر نفسه: ٢٩٩)

يذكر الدكتور عدنان محمد أحمد فى مقالة بعنوان الشعر فى موقعة صفين: «ويُمكِنُ أن نُلاحِظَ فِى هذه الأَرجازِ أَنَّ قائليها، برغم اهتِمامِهم بتَحريضِ المقاتِلينَ مِن خِلالِ إثارهِ الحَميّةِ القَبليةِ لدَيهِم، لَم يَغفُلُوا أَهمّيَّهَ الاستِفادةِ مِنَ النَّزعَةِ الدّينيةِ، وكانَ طَبيعيّاً أَن تَختَلِطَ فِى الأَذهانِ الحَميّةِ الجاهِليةِ القَبليةِ وَالنَّزعَةِ الدّينيّةِ، وَقَد تَلاقَتا، أَو تَوافَتا، فى بَؤُرَةٍ تَجَمَّعَت فيها شَتّى المؤَثِّرات مِمّا خالَجَ ضَمائرَ النّاسِ فِى هذا الجانِبِ أَو ذاكَ.» (عدنان محمد، ٢٠٠٥م: ٣٢١)

والشىء الآخر الذى نراه فى هذه الأراجيز هو، الحماية عن على (ع) والدفاع عن الحق. خاصة فى أراجيز عمار ياسر:

كَلّا ورَبَّ البَيتِ لا أَبرحُ أَجى   حَتّى أَموتَ أَو أَرى ما أَشتَهى
أَنا مَــع الحقِ أُحامى عَن علىٍ   صِهر النَّبى ذِى الأَماناتِ الوَفى

نَقتُــلُ أَعــداءَهُ ویَنصُرُنا العَلی ونَقطَعُ الهــامَّ بِحَدِّ المشــرِفی
واللهُ یَنصُرُنــا عَلــی مَن یَبتَغی ظُلمــاً عَلَینا جاهِــداً ما یَأتَلی

(المصدر نفسه: ۳۴۳)

نَحــنُ ضَرَبناکُم علــی تَنزیلِهِ فَالیــومَ نَضربُکُم عَلــی تَأویلِهِ
ضَرباً یُزیــلُ الهامَّ عَــن مَقیلِهِ ویُذهَــلُ الخَلیــلُ عَــن خَلیلِهِ

(المصدر نفسه:۳۴۱)

أو أراجیز جندب بن زهیر:

هــذا عَلــیٌّ وَالهُــدی حَقّــاً مَعَه یــا رَبِّ فَاحفَظــهُ ولا تَضیعَــه
فَإِنَّــهُ یَخشــاکَ رَبّــی فَارفَعَــه نَحــنُ نَصَرنــاهُ عَلی مَــن نازَعَه
صِهرُ النَّبِــیّ المصطَفی قَد طاوَعَه أَولُ مَــن بایَعَــهُ وتابَعَــهُ

(المصدر نفسه: ۳۹۸)

لکن علینا أن لانغفل عن أنه هناک عدد مشهود من الأراجیز التی فیها الصبغة الجاهلیة، مثلا عندما یهجم جیش عراق علی جیش الشام یرتجز أحدهم قائلا:

ســائل حَبیبَــةَ مَعبَدٍ عَــن بَعلِها وحَلیلَــةَ اللَّخمِــی وابــنَ کِلاعِ
وَاســأَل عَــدُو الله عَــن أَرماحِنا لَمّــا ثَــوَی مُتَجِــدِّلاً بالقــاعِ
وَاســأَل مُعاوِیَــةَ المُوَلّــی هارِباً والخَیلَ تَعــدُو وهِیَ جَدَّ سُــراعِ
مــا ذا یُخَبِّــرُکَ المخَبِّــرُ صادِقاً عَنّــا وعَنهُــم عِنــدَ کُلِّ دِفــاعِ
إِن یُصَدِّقُــوکَ یُخَبِّــرُوکَ بِأَنَّنــا أَهــلُ النَّدی مُستَســمِعُوا لِلدّاعِی
نَدعُوا إِلَی التَّقــوی وَنَرعی أَهلَها بِرِعایــةِ المَأمُــونِ لا المضیــاعِ
وَنَسُــنُّ لِلأَعــداءِ کُلَّ مُثَقَّــفٍ لَــدُن وکُلَّ مُهَنَّــدٍ قَطّــاعِ

(ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۲۳/۳؛ المنقری، ۱۳۸۲ش: ۳۸۰)

أی: إسأل حبیبة المعبد عن بعلها، واسأل حول المرأة اللخمیة التی هی من بنات کلاب، واسأل أعداء الله حول أرماحنا، عندما مهیئة للقتال، واسأل معاویة الخائف الذی هرب عن ساحة القتال، الذی یرکض والجیش خلفه، ماذا قال ذلک المنبیء

الصادق حولنا وحولهم، لو يكن صادقا لقد قال لک أننا أهل القتال ونستمع للداعی إلی الحرب، نحن ندعو إلی التقوی ونراعی أهله، رعاية مطمئنة، وندخل أرماحنا فی أجساد أعدائنا.

د. دراسة مفهومية فی أراجيز عاشوراء

إنّ الأراجيز التی أنشدها أصحاب الإمام الحسين(ع) فی يوم عاشورا كانت تتضمن معان مختلفة، منها:

۱. الأراجيز حول التعرف علی الإمام الحسين (ع)

إنّ الإشارة إلی مقام سيد الشهداء ومكانته (ع) وذكر قرابته النسبية إلی النبی الأعظم (ص) كان أحد الموضوعات المهمة التی تناوله أصحاب الإمام (ع) فی أراجيزهم الحماسية. وتكمن أهمية هذه الأراجيز فی أنها تُعدّ تذكارا وتنبيها لإيقاظ جيش عمر بن سعد الذين كأنهم قد نسوا فی وجه من يقاتلون، وكأنهم لم يكونوا يعلمون أنهم يريدون قتل أی شخصية، النقطة التی يشير إليها سيد الشهداء (ع) بنفسه فی بيانه هذا:

«فَانسبِوُنِی فَانظُرُوا مَن أنا، ثُمَّ ارجِعُوا إلی أنفُسِكُم وعاتِبُوها، فَانظُرُوا، هَل يَحِلُّ لَكُم قَتلِی وانتِهاکُ حُرمَتِی؟ أَلَستُ ابنَ بِنتِ نَبِيِّكُم (ص) وابنَ وَصِيِّه وابن عَمِّه، وأوَّل المُؤمِنِينَ بِاللهِ والمصَدِّقَ لِرَسُولِه بِما جاءَ بِه مِن عِندِ رَبِّه! أو لَيسَ حَمزَهُ سَيِّدُ الشُّهَداءِ عَمَّ أَبِی! أولَيسَ جَعفَرٌ الشَّهيدُ الطَّيّارُ ذُوالجَناحَينِ عَمِّی! أو لَم يَبلُغكُم قَولٌ مُستَفيضٌ فيكُم إنَّ رَسُولَ اللهِ (ص) قالَ لِی ولِأَخِی: هذانِ سَيّدا شَبابِ أَهلِ الجَنّهِ!» (الطبری، ۱۹۶۷م: ۴۲۵/۵)

ومن أمتن هذه الأراجيز هو رجز حجاج بن مسروق، مؤذن الإمام الحسين(ع):

أَقــدَمُ حُسَــيناً هادِيــاً مَهدِياً   اليَــومَ نَلقــی جَــدَّکَ النَّبِيّــا
ثُــمَّ أَبــاکَ ذَا النَّــدی عَلِيّــاً   ذاکَ الَّــذِی نَعرِفُــهُ وَصِيّــاً

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۲۵/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۹/۵)

والمثال الآخر هو رجز سعيد بن عبد الله حنفی الذی يقول فی أرجوزته:

أَقدَم حُسَـــین الیَومَ تَلقَی أَحمدا وَشَـــیخَکَ الحِبرَ عَلیّـــاً ذَا النَّدا
وَحَسَـــناً کَالبَدرِ وافِی الأســـعَدا وَعَمَّـــکَ القَومِ الهُمامِ الأَرشَـــدا
حَمـــزَةَ لَیـــثَ اللهِ یـــدُعـــی و ذا الجَنـــاحَینِ تَبـــوَأُ مَـــقعَدا

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۲۶/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۹/۵)

والأمر الذی هو جدیر بالذکر أننا نری أن الراجزین فی هذه الأرجوزات خرجوا من الموضوعات المتعارفة فی الرجز مثل شجاعة الراجز أو قبیلته أو هجو العدو و... و یذکرون فقط عظمة عترة النبی(ص) وأهل بیته (ع).

۲. الدفاع عن أهل البیت(ع)

من أحسن الأراجیز المنشدة فی هذا الموضوع نستطیع أن نذکر رجز (جون) مولی أبی ذر الغفاری:

کَیفَ یَری الکُفّارُ ضَربَ الأُسوُدِ بالسَّـــیفِ ضَرباً عَن بَنی مُحَمَّدِ
أَذُبُّ عَنهُـــم بِاللِّســـانِ والیَـــدِ أَرجُـــو بِـــهِ الجَنَّةَ یَـــومَ الموردِ

(المجلسی،۱۴۰۴ق: ۲۲/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۹۶/۳؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۸/۵)

قد یری هذا الموضوع فی أراجیز الکثیر من أصحاب الإمام (ع) لکن هنا یشکّل المفهوم الأصلی للرجز. بعبارة أخری، کان قصد جمیع أنصار أبی عبدالله (ع) الدفاع عنه وهذا أمر لایشک فیه أحد. یعتبر رجز حرّ بن یزید ریاحی نموذجا لهذا المعنی:

إنِّی أَنا الحُـــرُّ وَمأوَی الضَّیفِ أَضرِبُ فِی أَعناقِکُم بِالسَّیفِ
عَن خَیرِ مَن حَلَّ بِأَرضِ الخَیفِ أَضرِبُکُـــم وَلا أَری مِن حَیفِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۱۹/۴۴ و۱۴/۴۵؛ الشیخ الصدوق، ۱۴۰۴ق: ۱۵۹؛ الفتال، لاتا: ۱۸۶/۱؛ ابن شهرآشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۰/۴؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۵۹/۳؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۱/۵)

٣. مذمة الأعداء

إنّ الموضوع الآخر الذى ارتجز حوله أصحاب سيد الشهداء (ع) هو مذمة الأعداء وانتسابهم إلى الكفر والفسق. كما يرتجز محمد بن عبدالله بن جعفر بن أبى‌طالب (ع) عندما يريد الذهاب إلى المعركة:

نَشــكُوا إلَــى اللهِ مِــن العُدوانِ   قِتالَ قَــومٍ فِى الــرَّدى عَميانِ
قَد تَرَكُــوا مَــعالِمَ القــُرآنِ   ومُحكَمَ التــَّرتيلِ والــتِّبيانِ

(ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١٠٦/٤؛ ابن أعثم، ١٩٩١م: ١١١/٥)

كذلک نستطيع أن نشير إلى رجز عمر بن على بن أبى‌طالب(ع) فى هذا الموضوع الذى يرتجز بعد أن يستشهد أخوه أبوبكر بن على(ع) على يد زحر بن بدر نخعى:

أضرِبُكُــم وَلا أَرى فيكُم زَحَر   ذاکَ الشَّــقىَّ بِالنَّبِــىِّ قَــد كَفَر
يا زَحَر يا زَحَر تُدانُ مِن عُمَر   لَعَلَّــکَ اليَــومَ تَبُوأُ مِن سَــقَر
شَــرَّ مَكانٍ فِى حَريقٍ وسَــعَر   لأنَّکَ الجاحِدَ يا شَــرَّ البَشَــر

(المجلسى، ١٤٠٤ق: ٣٧/٤٥؛ ابن أعثم، ١٩٩١م: ١١٣/٥)

٤. طلب المبارز

لانرى تفاوتا جازما فى هذا الشأن بين أراجيز عاشوراء وأراجيز العصر الجاهلى إلا أنه لابد لنا أن نعترف بأن النية فى أراجيز عاشورا لاينحصر فى بيان شجاعة الشخص فحسب بل إن الراجز فى كربلاء يريد أن يدافع عن عقائده وعن إمامه، إذن هناک بون شاسع بين داعى الراجز فى كربلاء فى ارتجازه بأراجيز محتوية على شجاعته وبين الراجز فى العصر الجاهلى الذى كان يريد من ذكر شجاعته إلقاء الرعب فى قلب عدوه والتفاخر بنفسه فحسب.

إذن علينا أن نعرف أن غالب الأراجيز فى العصر الجاهلى أنشدت فى حال التساوى فى احتمال غلبة كل فريق على الآخر، والراجز كان يرتجز بواسطة الاطمئنان إلى قومه وعشيرته خلافا لراجزى كربلاء الذين كانوا يعلمون نهاية أمرهم وهى الشهادة. نذكر

مثالا لتوضيح الأمر:

يرتجز أحد موالي الإمام (ع) بعد أن أرادَ الذهاب إلى معركة القتال:

البَحرُ من طَعنِي وَضَربِي يصطَلِي   وَالجَو مِن نُبلِي وَسَهمِي يَمتَلِي
إِذا حُسامِي عَن يَمينِي ينجَلِي   يَنشَقُّ قَلبُ الحاسِدِ المبَجَّلِ

(المجلسي، ١٤٠٤ق: ٣٠/٤٥؛ ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١٠٤/٤٠)

ويرتجز عبدالله بن الحسن (ع):

إن تَنكرُونِي فَأَنا ابنُ حَيدَرَة   ضَرغامُ آجام ولَيث قَسوَرة
عَلَى الأَعادِي مِثلُ ريحٍ صَرصَرة   أَكيلُكُم بِالسَّيفِ كَيلَ السَّندَرَة

(المجلسي، ١٤٠٤ق: ٤٢/٤٥؛ ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١٠٩/٤)

كما أنه نقل حول حرّ بن يزيد رياحي بأنه عندما عقروا حصانه في المعركة، نزل منه وارتجز كليث هزبر:

إن تَعقَرُونِي فَأَنا ابنُ الحُرِّ   أَشجَعُ مَن ذَي لَبدِ هُزَبر
ولَستُ بِالجِبانِ عِندَ الكَرِّ   لكِنّي الوَقّافُ عِندَ الفَرِّ

(ابن أعثم، ١٩٩١م: ١٠٢/٥؛ المجلسي، ١٤٠٤ ق: ١٤/٤٥؛ ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٨٢/٨؛ الطبري، ١٩٦٧م: ٤٣٧/٥)

وهكذا يرتجز إبراهيم بن حصين الأسدي:

أَضرِبُ مِنكُم مَفصَلاً وساقاً   لِيُهرِقَ اليَومَ دَمِي إِهراقا
ويَرزُقُ المَوتَ أَبُو إِسحاقا   أَعنى بَنِي الفاجِرَةِ الفُسّاقا

(ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١٠٥/٤؛ سپهر، لاتا: ٢٦٤/٦)

٥. الاشتياق إلى الاستشهاد في سبيل الله واستقبال الموت

هذا المفهوم من المفاهيم الشائعة في أراجيز كربلاء. والراجز في هذه الأراجيز يتكلم حول مبارزة الأعداء والافتخارات القومية في سبيل الدين وشوقه إلى لقاء الله والاستشهاد في سبيله وفي سبيل الدفاع عن ذرية رسول الله(ص).... ومن أجمل هذه

الأراجيز ما ارتجز به عمرو بن خالد الأزدی:

إِلَیکَ یـا نَفسُ إِلَـی الرَّحمنِ تَمضیـنَ بِالـرُّوحِ والرَّیحـانِ
الیَـومَ تَجزینَ عَلی الإحسـانِ قَـد کانَ منـکَ غابـر الزَّمانِ
ما خُطَّ فِی اللَّـوحِ لَدی الدَّیَّانِ لا تَجزَعِـی فَـکُلُّ حَـیٍّ فانِ
والصّبرُ أَحظـی لَکَ بِالأَمانِی یا مَعشَـرَ الأَزُدَ بَنِی قَحطانِ

(ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١٠١/٤؛ المجلسی، ١٤٠۴ق: ١٨/۴۵؛ ابن أعثم، ١٩٩١م: ١٠۵/۵؛ البلاذری، ١٩٩۶م: ١٩۶/٣)

وبعد استشهاده یأتی ابنه خالد بن عمرو الأزدی ویرتجز فی ساحة القتال:

صَبراً عَلَی المَوتِ بَنِی قَحطانِ کَیما تَکُونُوا فِی رِضَی الرَّحمنِ
ذِی المَجدِ والعِـزَّهِ والبُرهانِ وَذِی العُلی والطَّولِ والإحسانِ
یا أَبَتا قَـد صِرتُ فِی الجَنانِ فِی قَصرِ رَبٍّ حَسَـنَ البُنیانِ

(المجلسی، ١۴٠۴ق: ١٨/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١٠١/۴؛ ابن أعثم، ١٩٩١م: ١٠۵/۵)

هـ. أما الأراجیز المنشدة بواسطة جیش عمر بن سعد

لم یذکر فی المصادر الروائیة والتاریخیة، أراجیز کثیرة من جیش عمر بن سعد فی یوم عاشوراء. هناک احتمالان فی سبب هذا الأمر: إما أنه ما نقلها الکتب التاریخیة لأی سبب من الأسباب. والثانی أنهم لم یرتجزوا أصلا. ونحن نختار الاحتمال الثانی إذ إنّ أمراء جیش عمر بن سعد کانوا ینهون الناس من المقابلة وجها للوجه مع أصحاب سید الشهداء (ع).

فیما یلی یرد رجز من حصین بن نمیر ورجز من سنان بن أنس وشعر من بجیر بن أوس لکن الأخیر لیس فی بحر الرجز.

١. حصین بن نمیر

ورد فی کتاب (ناسخ التواریخ) أن حصین بن نمیر هجم علی حبیب بن مظاهر وقرأ

هذا الرجز:

دونَــکَ ضَــربُ السَّــیفِ یا   وافــاکَ لَیــثٌ بَطَــلٌ نَجیبُ
حَبیبُ فِی کَفِّــه مُهَنَّدٌ قَضیبُ   کأنَّــه مِــن لَمعَــةِ حَلیــبُ

(سپهر، لاتا: ٢٥٦/۶)

٢. سنان بن أنس

وجاء فی کتاب (بحار الأنوار) أن سنان حینما أتی برأس الإمام الحسین (ع) إلی عبید الله بن زیاد ارتجز قائلا:

إملأ رِکابی فِضَّــةً وذَهَبا   أنــا قَتَلتُ المَلِــکَ المحَجَّبا
قَتَلــتُ خَیرَ النّــاسِ أُمّاً وأَبا   وخَیرَهُم إِذ یَنسِبُون نَسَبــا

عندئذ غضب عبید الله من هذا الکلام وقال له: «وَیحَکَ فَإِن عَلِمتَ أَنَّهُ خَیرَ النّاسِ أباً وأمّاً لِمَ قَتَلتَهُ؟» ویأمر بضرب عنقه. (المجلسی، ١۴٠۴ق: ٣٢٢/۴۴؛ ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١١٣/۴؛ الفتال، لاتا: ١٩٠/١؛ الطبری، ١٩۶٧م: ٣٩٠/۵)

٣. بجیر بن أوس

ورد فی کتاب (ناسخ التواریخ) أن بجیر بن أوس الذی کان من جیش عمر بن سعد، یقتل أحد أصحاب سید الشهداء (ع) باسم بریر بن خضیر ثم یرتجز:

سَــلِی تُخَبِّری عَنّی وأَنتَ ذَمیمَة   غَداة حُسَــینٍ والرِّماحُ شَــوارِعُ
أَلَم آتِ أقصی ما کَرِهتُ ولم یَحُل   غَــداة الوَغی وَالرَّوع ما اَنا صانعُ
مَعــی مَزَنــی لَــم تَخُنــهُ کُعُوبُه   وأَبیَض مَشــحوذُ الغَرارین قاطِعُ
فَجَرَّدتُهُ فِی عُصَبَــةٍ لَیسَ دینُهُم   کَدینــی وإِنِّــی بَعــدَ ذاکَ لَقانعُ
وَقَد صَبَرُوا لِلطَّعنِ والضَّربِ حُسُرا   وقَد جالَــدُوا لَو أَنَّ ذلــکَ نافِعُ
فَأَبلِــغ عُبَیــدَ اللهِ إِذ مــا لَقیتَــهُ   بِأَنِّــی مُطیــعٌ لِلخَلیفَــهِ ســامِعُ
قَتَلتُ بُرَیراً ثُمَّ جُلتُ لِهِمَّةٍ   غَداة الوَغی لَمّا دَعا مَن یُقارِعُ

(سپهر، لاتا: ٢٥٠/٦؛ المجلسى، ١٤٠٤ق: ١٥/٤٥؛ الطبرى، ١٩٦٧م: ٤٣٣/٥)

من خلال ما تقدّم يستنتج أن أراجيز كربلاء يعد مظهرا لتقابل السنن الجاهلية والروحية الإسلامية. وها هنا يقول الإمام على (ع) لأهل الكوفة: «ألاَ وَإنَّكُمْ قَد نَفَضْتُمْ أيْدِيَكُمْ مِنْ حَبْلِ الطاعَه، وَثَلَمْتُمْ حِصْنَ الله الْمَضْرُوبَ عَلَيْكُمْ، بَأَحْكَام الْجَاهِلِيَّه... وَاعْلَمُوا أنَّكُمْ صِرْتُمْ بَعْدَ الْهِجْرَه أَعْرَاباً، وَبَعْدَ الْمُوالاَة أحْزَاباً، مَا تَتَعَلَّقُونَ مِنَ الْإسْلاَمِ إلاَّ بِاسْمِهِ، وَلاَ تَعْرِفُونَ مِنَ الْإيمَانِ إلاَّ رَسْمَهُ.» (الإمام على(ع)، خ١٩٢: ٩٠)

ونستطيع أن نرى ذروة هذا التقابل والرجوع إلى الجاهلية وهب نيران العصبية القومية فى كلمات الإمام الحسين (ع) عندما يخاطبهم الإمام (ع) ويقول: «وَيلَكُم! عَلى مَا تُقاتِلُونِى؟! عَلى حَقٍّ تَرَكتُهُ أَم عَلى سُنَّهٍ غَيّرتُها أَم عَلى شَريعَهٍ بَدَّلتُها؟» وهم أجابوا: «بَل نُقاتِلُکَ بُغضاً مِنّا لِأَبيکَ وما فَعَلَ بِأشياخِنا يَومَ بَدرٍ وحُنَينٍ.» (سپهر، لاتا: ٢٨٦/٦)

أدب المقاومة فى كربلاء:

أحدثت واقعة كربلاء ويوم الطفّ حركة شعبية – سياسية بين المسلمين، أدت إلى إسقاط الأمويين، وكذلک أحدث أدب عاشوراء فى الأدب العربى حركة بديعة باسم أدب المقاومة الذى ظهر بصورة الأشعار السياسية فى الدفاع عن أهل البيت (ع). على سبيل المثال نستطيع أن نشير إلى رجز (سليمان بن صرد) قائد قيام التوابين فى معركة عين الوردة أمام جيش الشام. ورد فى كتاب (الفتوح):

«وَجَعَلَ سُلَيمانُ بنُ صُرَدٍ يُنادِى بِأَعلى صَوتِه: يا شيعَةَ آلِ مُحَمَّدٍ! يا مَن يَطلُبُ بِدَمِ الشَّهيدِ ابنِ فاطِمَةَ! أبشِرُوا بِكَرامَةِ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ، فَواللهَ ما بَينَكُم وبَينَ الشَّهادَةِ ودُخُولِ الجَنَّةِ والرّاحَةِ مِن هذِه الدُّنيا إلّا فِراقُ الأَنفُسِ والتَّوبَةُ والوَفاءُ بِالعَهد. ثُمَّ كَسَرَ سُلَيمانُ بنُ صُرَد جَفنَ سَيفِهِ وتَقَدَّمَ نَحو أَهلَ الشّامِ وهُو يَرتَجزُ ويَقُولُ:

إلَيــکَ رَبِّى تُبتُ مِــن ذُنُوبِى ... وَقَد عَلانِى فِى الوَرى مَشيبِى

فَارحَم عُبَيداً غَيرَ ما تَكذيبِى ... وَاغفِر ذُنُوبِى سَــيِّدِى وحُوبِى

ثُمَ حَمَلَ ولَم يَزَل يُقاتِلُ حَتّى قَتَلَ مِنهُم جَماعَةً وقُتِل.» (ابن أعثم، ١٩٩١م: ٢٢٢/٦)

والمثال الآخر هو رجز (عبيد الله بن حر) عندما ندم عن عدم نصرته سيد الشهداء

(ع):

فَيا لَکَ حَسـرَة ما دُمـتُ حَيّاً　　تُـرَدِّدُ بَيـنَ حَلقِـی والتَّراقِی
حُسَينٌ حِينَ يَطلُبُ بَذلَ نَصری　　عَلـی أهـلِ العَداوَة والشِّـقاقِ
فَما أنسـی غَـداةً يَقُـولُ حَزَنا　　أتَترُکُنِـی وَتَدمَـعُ لِانطِـلاقِ؟
فَلَـو فَلَـقَ التَّلَهُفُ قَلـبَ حَیٍّ　　لَهُـم القَلـبُ مِنّـی بِانفِـلاقِ

(الدينوری، ۱۳۶۸ش: ۲۶۲)

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلی عدّة نتائج من أهمّها:

- بعد دراسة الرجز نستطيع القول بأن معظم الأراجير الجاهلية کانت حول موضوعات نفسانية وأرضية وغير شاملة للقيم الإنسانية؛ بل وفی بعض الأحيان کانت تعتبر بعض الأمور المشترکة بين الإنسان والحيوان أمرا ذا قيمة يجدر التفاخر به مثل التفاخر إلی القتل والنحب والزور والفجور و... وذلک خلافا للأراجيز الموجودة فی العصر الإسلامی التی کانت معظمها حول القيم المتعالية الإنسانية والإلهية مثل التفاخر إلی حماية المظلومين وجلب رضا الله ورسوله وترک بعض اللذات الدنيوية للحصول علی الدرجات الأخروية و... لاسيما فی أراجيز عاشوراء التی نعتقد إنها تکون شمس تعالی الرجز فی العصر الإسلامی.

- إن الأراجيز المنشدة فی المعارک الأولی من العصر الإسلامی مثل بدر، وأحد، وخندق، وصفين لا يمکنها أن تکون بصورة کاملة مرآة لتکامل الشعر والتفکر الإسلامی.

- إن أراجيز کربلاء يعدّ نموذجا متکاملا من التعاليم الإسلامية التی تشکّل معانيها الأصلية مفاهيم مثل الشوق إلی الشهادة والدفاع عن أهل البيت والصمود أمام الظلم. کذلک هی تعدّ نموذجا متعاليا من أدب المقاومة الذی استطاع أن يؤثر فی الأدب السياسی الذی ظهر بعده.

- إن أراجيز عاشورا بالمقارنة مع الأراجيز المنشدة من قبل الكوفيين يحتسب كميدان تقابل بين القيم الإسلامية والقيم السائدة في الساحة الجاهلية، انطلاقا من هذا الموقف نستطيع أن نقارن قيام الإمام حسين(ع) إلى الكوفة بالهجرة النبوية إلى المدينة، في أن هجرته (ص) كان بقصد بناء الإسلام وهجرة الإمام الحسين (ع) كان بقصد حفظه وإصلاحه.

المصادر والمراجع

الإمام علي بن أبي‌طالب(ع). ۱۴۲۲ق. *نهج البلاغة*. قم: مؤسسة النشر الإسلامي.

ابن أعثم، أحمد الكوفي. ۱۴۱۱ق/۱۹۹۱م. *الفتوح*. تحقيق علي شيري. بيروت: دارالأضواء.

ابن الأثير، علي بن أبي الكرم. ۱۳۸۵ق/۱۹۶۵م. *الكامل في التاريخ*. بيروت: دار صادر - دار بيروت.

ابن جني، أبي الفتح عثمان. ۱۴۰۷ق/۱۹۸۷م. *كتاب العروض*. تحقيق: د أحمد فوزي الهيب. الكويت: دار القلم.

ابن شهرآشوب، محمد. ۱۳۷۹ش. *مناقب آل أبي طالب*. قم: مؤسسة العلامة للنشر.

ابن كثير، أبوالفداء إسماعيل بن عمر. ۱۴۰۷ق/۱۹۸۶ م. *البداية والنهاية*. بيروت: دار الفكر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. لاتا. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.

أبوداود، سليمان بن الأشعث. لاتا. *سنن أبي داود*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الفكر.

امرؤالقيس. لاتا. *الديوان*. تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم. القاهرة: دارالمعارف.

بروكلمان، كارل. لاتا. *تاريخ الأدب العربي*. ترجمه الدكتور عبدالرحيم نجار. قاهرة: دار المعارف.

البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر. ۱۴۱۷ق/۱۹۹۶. *جمل من أنساب الأشراف*. تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي. بيروت: دار الفكر.

البيهقي، أبوبكر أحمد بن الحسين بن علي بن موسى. ۱۴۱۴ق/۱۹۹۴م. *سنن البيهقي الكبرى*. تحقيق: محمد عبد القادر عطا. مكة المكرمة: مكتبة دار الباز.

الجاحظ، عمرو بن بحر. ۱۹۶۸م. *البيان والتبيين*. تحقيق: المحامي فوزي عطوي. بيروت: دار صعب.

الدينوري، أحمد بن داود. ۱۳۶۸ش. *الأخبار الطوال*. تحقيق عبد المنعم عامر. قم: منشورات الرضي.

الذهبي، محمد بن أحمد. ۱۴۱۳ق/۱۹۹۳م. *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*. تحقيق عمر عبد السلام تدمري. بيروت: دار الكتاب العربي.

سپهر، میرزا محمد تقی (لسان الملک). لاتا. *ناسخ التواریخ*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

الشیخ الصدوق،١٤٠٤ق. *الأمالی*. قم: المکتبة الإسلامیة.

الطبری، محمد بن جریر. ١٣٨٧ق/١٩٦٧. *تاریخ الأمم والملوک*. تحقیق محمد أبوالفضل إبراهیم. بیروت: دار التراث.

أحمد، عدنان محمد. ٢٠٠٥م. *الشعر فی موقعة صفین*. مجلة جامعة تشرین للدراسات والبحوث العلمیة _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانیة، المجلد ٢٧، العدد١.

عمروبن کلثوم. ١٤٤١ق/١٩٩١م. *الدیوان*. جمعه وحققه وشرحه إمیل بدیع یعقوب. بیروت: دار الکتاب العربی.

الفتال، محمد بن الحسن. لاتا. *روضة الواعظین*. قم: دار الرضی.

لبید بن ربیعة. ١٤١٤ق/١٩٩٣م. *الدیوان*. شرح الطوسی. بیروت: دار الکتاب العربی.

مایو، قدری. ١٤٢١ق/٢٠٠٠م. *المعین فی العروض والقافیة*. بیروت: عالم الکتاب.

المجلسی، محمد باقر. ١٤٠٤ق. *بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الائمة الأطهار*. بیروت: مؤسسة الوفاء.

المسعودی، علی بن الحسین بن علی. ١٤٠٩ق. *مروج الذهب ومعادن الجوهر*. تحقیق أسعد داغر. قم: دار الهجرة.

المنقری، نصر بن مزاحم. ١٤٠٤ق. (١٣٨٢ش. افست قم). *وقعة صفین*. تحقیق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: المؤسسة العربیة الحدیثة. قم(افست): منشورات مکتبة المرعشی النجفی.

النابغة الذبیانی. ١٤٤١ق/١٩٩١م. *الدیوان*. شرح وتعلیق: الدکتور حنا نصر الحتی. بیروت: دار الکتاب العربی.

الواقدی، محمد بن عمر. ١٤٠٩ق/١٩٨٩م. *المغازی*. تحقیق مارسدن جونس. بیروت: مؤسسة الأعلمی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

رافد الترجمة فى الأدب الفارسى المقارن

هادى نظرى منظم*
ريحانة منصورى**

الملخص

الترجمة هى الخطوة الأولى لانتشار أدب أجنبى فى بلد ما، ولذلك تشغل دراستها مساحة واسعة من اهتمامات الأدب المقارن، والنتائج التى ننتهى إليها من جراء الترجمة مفيدة جدا فى أى عصر وأى مكان.

ومن الصعب جدا – إن لم يكن مستحيلا– الإلمام بكثير من اللغات العالمية؛ فلهذا يضطر الباحثون المقارنون إلى اعتماد الترجمات.

والمتابع لحركة الترجمة الأدبية فى إيران يلحظ بوضوح أن رافد الترجمة قد أتى دوره متأخرا ومتواضعا جدا فى نقل نظرية المقارنة؛ الأمر الذى أدى بالفعل إلى جهل كثير من الدارسين والجامعيين الإيرانيين لتطورات الأدب العالمى المقارن، وإلى قيام بعضهم بدراسات لاتدخل فى صميم الأدب العلمى المقارن فى أغلب الأحيان.

وهذا المقال يلقى أضواء على رافد الترجمة فى الأدب الفارسى المقارن، ويعرض لأهم الكتب والدراسات التطبيقية المقارنة التى تم نقلها إلى الفارسية.

الكلمات الدليلية: المقارنة، الأدب الفارسى المقارن، الترجمة.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة بوعلى سينا فى همدان – أستاذ مساعد.
**. طالبة ماجستير فى جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم
Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٥هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٢هـ. ش

المقدمة

ثمة خلاف واضح بين دارسى الأدب المقارن حول دور الترجمة فى المبادلات الأدبية وحول إمكان اعتماد الترجمات أساسا فى الدراسات المقارنة، و«بوجه عام يفضل باحثو الأدب المقارن الاتصال باللغات الأصلية وبالنصوص الأصلية، وهم يستريبون فى كل ما هو مبنى على الترجمات من أحكام واستنتاجات، ويفضلون أن يكون الباحث المقارنى مسلحا بمعرفة عدد كبير من اللغات التى تدخل آدابها فى نطاق اختصاصه.» (الخطيب، ١٩٨٢م: ٤٥)

إذن فمن الضرورى للباحث أن يتعلم لغة الأدب الذى يريد أن يعرفه، وهو أمر ممكن الآن، وأصبح بفضل الوسائل السمعية والبصرية وسهولة المواصلات أخف وطأة وأيسر منالا. ولكن من البدهى أن الإنسان لايستطيع أن يتقن جميع اللغات التى يحتاج إليها؛ فهو مضطر فى النهاية إلى الاعتماد على الترجمة.

وبعيدا عما للترجمة من مزايا وعما عليها من حجج مضادة، يمكن القول إن: «المعرفة الجيدة باللغة الأجنبية تعتبر أفضل من الترجمة، ولكن الاعتماد على الترجمة الجيدة للنصوص يعتبر أفضل بكثير من الاعتماد على المعرفة المبتورة باللغة الأجنبية.» (المصدر نفسه: ٤٥)

الترجمة والأدب الفارسى المقارن

إلى جانب التيار التطبيقى، الذى سبق المفهوم والنظرية والمصطلح فى الآداب العالمية، ومن بينها الأدب الفارسى، لابد من الإشارة إلى رافد الترجمة؛ وقد أتى دوره – رغم أهميته الفائقة فى نقل الأفكار والآداب وانتشارهما– متأخرا ومتواضعا جدا. وخير دليل على هذا الادعاء هو أنه منذ أن دخل الأدب المقارن إلى جامعة طهران (عام ١٣١٧ش/١٩٣٨م) وحتى أوائل الخمسينيات الهجرية الشمسية لم تظهر– فيما يبدو– أى ترجمة لأى كتاب نظرى أو تطبيقى فى الأدب المقارن العالمى. ولذلك أسباب، منها:

١. قلة الكتب النظرية الخالصة فى الأدب المقارن الغربى والعالمى: فالأبحاث والدراسات التطبيقية الخالصة كثيرة جدا فى الآداب العالمية، غير أن الكتب والدراسات النظرية البحتة على هذا الصعيد قليلة.

٢. غلبة النقل والاقتباس على الدراسات المقارنة الفارسية: ومرد ذلك فيما نرى أن الأدب المقارن فى معناه العلمى الصحيح نشأ فى الغرب أولا، ثم تم تصديره بالتدريج إلى الجامعات المختلفة، ومنها الجامعات الإيرانية. يضاف إلى ذلك أن الأدب المقارن لم يكن محظوظا قط فى إيران، وأن الدارسين الإيرانيين قليلو الاحتفال بالنقد ونظرية المقارنة. ومن الدراسات التى يغلب عليه النقل البحت والاقتباس الواضح، كتاب صغير بعنوان **ادبيات تطبيقى**(= الأدب المقارن)؛ أصدره جمشيد بهنام سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م، ويمكن اعتباره تلخيصا لكتاب الفرنسى غويار (M.F.guyard)، ومقال للدكتور عبدالحسين زرين كوب، نشره فى كتابه المعنون: آشنايى با نقد ادبى(=التعرف إلى النقد الأدبى) سنة ١٣٣٨ش/١٩٥٩م، وفيه يتبنى آراء الفرنسيين الكبار من أمثال فان تييجم (P.V. Tieghem) وغويار الآنف الذكر.

٣. صعوبة الإحالات والإشارات التى تقوم عليها الأعمال الغربية، وغرابة موضوعاتها وأمثلتها عن القارئ والمترجم الإيرانيين فى الأغلب الأعم.

٤. إلغاء تدريس مادة الأدب المقارن من الجامعات الإيرانية: وقد حدث ذلك مرتين: الأولى عندما توفيت الدكتورة فاطمة سياح سنة ١٣٢٦ش/١٩٤٧م، وهى التى أنشأت كرسى الأدب المقارن فى إيران وبالتحديد فى جامعة طهران سنة ١٣١٧ش/١٩٣٨م، وتولت تدريسها. (انظر: نظرى منظم، ١٣٨٩ش: ١٢٧-١٢٦)؛ والثانية حينما حدثت الثورة الإسلامية فى إيران، وما تبعها من الثورة الثقافية، وإغلاق الجامعات الإيرانية، والغزو العراقى الغاشم. (المصدر نفسه:١٤١) ونتج عن ذلك كله أن انطوى الشعب الإيرانى على نفسه، ولم يثق كثيرا فى الآخرين ممن دعموا العراق ماديا ومعنويا.

٥. التقصير الشديد من قبل الجامعيين والدارسين الإيرانيين: وليس من شك فى أن هذا التقصير سبب فيما بعد خللا واضحا فى الدرس الفارسى المقارن، وفى رأينا أنه أحد

الأسباب الرئيسة فی تعثر مسيرة الأدب المقارن فی إيران، وفی إنجاز دراسات مقارنة عدة تمت وما تزال تتم بمعزل عن منهج الأدب المقارن وأصوله ومبادئه العلمية.

ورغم هذه العوائق، فقد ظهر فی العقدين الأخيرين شیء من الاهتمام بترجمة بعض الكتب النظرية أو التطبيقية، أو التی تشمل الجانبين معا. وفيما يلی قائمة بأبرز الدراسات المقارنة التی نقلت إلی الفارسية حتی اليوم: **آيينها و افسانه‌های ايران و چين باستان**(=الطقوس والأساطير الإيرانية والصينية القديمة)، ج.ک.کوياجی. ۱۳۵۳ش. تر.جليل دوستخواه. طهران: شرکت سهامی کتابهای جيبی؛ «ادب تطبيقی از جنبه تاريخی» (=الأدب المقارن من المنظور التاريخی)، فرانسوا جوست، ۱۳۶۸ش .تر. محمود شکيب، **مجله دانشکده ادبيات وعلوم انسانی** دانشگاه تهران، س۲۷.ع۳-۴.صص۲۰۵-۱۹۳؛ **مولوی،نيچه واقبال**(=جلال الدين الرومی،نيتشه وإقبال)، خليفة عبدالحكيم. ۱۳۷۰ش. تر. محمد بقايی.تهران: نشر حکمت؛ **عناصر نشانه شناسی**(=مكونات السيميائية)، رولان بارت. ۱۳۷۰ش.تر. مجيد محمدی.طهران: انتشارات.

الهدی: والدراسات السيميائية تدخل فی صميم التفكير المقارن؛ **شرق شناسی**(= الاستشراق)، إدوارد سعيد. ۱۳۷۱ش .تر. عبدالرحيم گواهی. طهران: دفتر نشر فرهنگ إسلامی،/: والكتاب من أهم الكتب النقدية والمقارنة فی العالم الغربی، وقد أثار ضجة كبيرة فی الغرب والشرق لموقف صاحبه من قضية الاستشراق والمستشرقين؛ **ريشه‌های تاريخی قصه های پريان**(= الجذورالتاريخية لقصص الجن)، فلاديمير براب. تر. ۱۳۷۱ش. فريدون بدره ای، طهران: توس؛ **حديث عشق در شرق**(= حديث الحب فی الشرق)، ج.ک. واديه. ۱۳۷۲ش. تر. جواد حديدی. طهران: مرکز نشر دانشگاهی؛ **نظريه ادبيات**(=نظرية الأدب)، رينيه ولک وأوستن وارن. ۱۳۷۳ش. تر. ضياء موحد وپرويز مهاجر. طهران: مؤسسه انتشارات علمی وفرهنگی: ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الكلاسيكية فی العالم، وفيه مقال نظری عن الأدب القومی والمقارن والعالمی؛ **ادبيات تطبيقی(= الأدب المقارن)**، محمد غنيمی هلال. ۱۳۷۳ش. تر. آيت الله زاده شيرازی. طهران: انتشارات أميركبير: والكتاب من أهم الكتب المقارنة فی

الأقطار العربية وأشهرها، وهو يمثل آراء المقارنين الفرنسيين الأوائل أدق تمثيل؛ **ادبيات تطبيقی**(=الأدب المقارن)، ماريوس فرانسوا جويار. ۱۳۷۴ش.تر.علی أكبر خان محمدی. طهران: نشر پاژنگ: والكتاب يمثل المفهوم الفرنسی التاريخی للأدب المقارن تمثيلا دقيقا؛ **تأثير پندهای ايرانی در ادبيات عرب**(= **أثرالحكم الفارسية فی الأدب العربی**)، عيسی العاكوب. ۱۳۷۴ش. تر.عبد الله شريفی خجسته. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی؛ **ادبيات وسنتهای كلاسيک،تأثير يونان وروم بر ادبيات غرب** (= الأدب والتقاليد القديمة، أثر اليونان والروم فی الأدب الغربی)، غيلبرت هايت. ۱۳۷۶ش. تر. محمد كلباسی ومهين دانشور.نقحه مصطفی إسلاميه. طهران: انتشارات آگه؛ **مانندگی اسطوره های إيران وچين**(=تشابه الأساطير الإيرانية والصينية)، جی. سی. كوياجی. ۱۳۷۸ش. تر. كوشيار كريمی طاری. طهران: نسل نوانديش.؛ **تأثير فرهنگ وادب اسلامی در ادبيات** روسی(=مؤثرات عربية وإسلامية فی الأدب الروسی)، مكارم الغمری. ۱۳۷۸ش. تر. موسی بيدج. طهران: منظمة الإعلام الإسلامی؛ **بينامتنيت**(= التناصية)، غراهام آلن. ۱۳۸۰ش. تر.پيام يزدانجو. طهران: انتشارات مركز؛ **ادبيات تطبيقی**(= **الأدب المقارن**)، طه ندا. ۱۳۸۰ش. تر. زهرا خسروی. طهران: نشر فرزان: وأتت الترجمة حافلة بالكثير من الأخطاء، والمزالق، وقدعرض كاتب هذه السطور لبعضها فی مجلة آيينه پژوهش (ع۷۴، ۱۳۸۱: ۶۹-۶۴). وبالمناسبة لابد من الإشارة إلی ترجمة أخری للكتاب قام بها كاتب هذه السطور، ونشرها عام ۱۳۸۳ش (نشر نی). وهناک ترجمة أخری للكتاب قام بها حجت رسولی عام ۱۳۸۵ش؛ **حضور ايرانيان در جهان اسلام**(= تواجد الإيرانيين فی العالم الإسلامی)، ريجارد هوانسيان وجورج صباغ. ۱۳۸۱ش. تر. فريدون بدره ای. طهران: انتشارات باز؛ **ادبيات تطبيقی**(= **فی الأدب المقارن، دراسات فی نظرية الأدب والشعر القصصی**)[۱]. محمد عبد السلام كفافی. ۱۳۸۲ش. تر.سيد حسين سيدی. مشهد: آستان قدس رضوی؛ **عرب ستيزی در ادبيات معاصر ايران**(= الشعوبية فی الأدب الفارسی المعاصر)، جويا بلوندل سعد. ۱۳۸۲ش. تر.

۱. ما أوردناه بين القوسين هو العنوان الأصلی للكتاب.

فرناز حائرى، طهران: نشر كارنگ؛ **تأثير شعر عربى بر تكامل شعر فارسى**(=أثر الشعر الفارسى فى تطور الشعر الفارسى واكتماله)، عمر محمد دودپوتا، ۱۳۸۲ش. تر. سيروس شميسا. طهران: صداى معاصر: وهو من الدراسات التطبيقية الأولى التى تتناول علاقة الأدب العربى بالأدب الفارسى؛ **گستره شعر فارسى در انگلستان وآمريكا**(= امتداد الشعر الفارسى فى إنجلترا وأمريكا)، جان يوحنان. ۱۳۸۵ش. تر.أحمد تميم دارى. طهران:انتشارات روزنه؛ **ادبيات تطبيقى**(=الأدب المقارن)، إيف شفريل. ۱۳۸۶ش. تر. طهمورث ساجدى.طهران: انتشارات أمير كبير: والكتاب من الكتب النظرية الحديثة فى الأدب الأوربى المقارن، ويغلب عليه طابع الغموض والإيجازالشديد.

النتيجة

من خلال الاستعراض السابق لرافد الترجمة فى الأدب الفارسى المقارن يتبين لنا بوضوح أن الاهتمام بترجمة الكتب التى تعنى بنظرية المقارنة والكتب التطبيقية الخالصة أو تلك التى تجمع بين الاثنين قد شهد إقبالا نسبيا فى الأعوام الأخيرة؛ وهذا بالطبع ظاهرة مشكورة؛ غير أنه يجب ألا يخدعنا؛ فالاهتمام بترجمة الكتب النظرية أو التطبيقية ذات الأسس النظرية والعلمية الواضحة مايزال أقل مما يتوقع؛ ولعل هذا من أهم الأسباب فى عدم وقوف معظم الدارسين الإيرانيين على تطورات الأدب المقارن فى العقود الأخيرة للقرن الماضى والقرن الراهن.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن الدارسين الإيرانيين طالما اعتمدوا المؤلفات العربية فى محاولة للتعرف إلى نظرية الأدب المقارن، وإن شئت فقل: الكثير مما يعرفه الإيرانيون عن نظرية المقارنة إنما تم نقله عن لغة وسيطة، ونعنى بهذه اللغة الوسيطة، العربية. ولاشك أن هذه الظاهرة ليست لصالح الأدب المقارن فى إيران.

المصادر والمراجع

بهنام، جمشيد. ۱۳۳۲ش./*ادبيات تطبيقى*. تهران: لانا.

الخطیب، حسام. ۱۹۸۲م. «الترجمة والأدب المقارن». *الموقف الأدبی*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب. العدد ۱۳۵و۱۳۶.

زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۴ش. *آشنایی با نقد ادبی*. تهران: نشر سخن.

نظری منظم، هادی. ۱۳۸۹ش. «تاریخ الأدب المقارن فی إیران». *دراسات فی اللغة العربیة وآدابها*. سمنان–تشرین.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

حالة الشعر المرآتية فى الحدث الشعرى

عبدالحسين فرزاد*

الملخص

يحوّل كثير من الشــعراء ـ دون وعى ـ الحدث الشــعرى إلى رواية شــعرية أو تقرير شــعرى لأنهم لايميّزون الاختلاف بين التقرير والتعبير فى الشــعر، ويظلّ شعرهم قولا خطابيا، يعدلون به عن الشعر إلى الخطابة. ويقلّ عدد الشعراء الذين استوعبوا الحادثة الشعرية.

إذا وصف الشــاعر الحياة، فهو لايقدر على نقل إحساسه، إلى المخاطب، لأنه يصعب على المخاطب أن يمشــى فى طيف عاطفته الشــعرية. فالمخاطب لايدرك إلا بعض إدراكات الشــاعر بصورة تقارير ناقصة، وهو يعرف أن الشاعر مصرّ على الدخول فى روحه بواسطة أوصاف تتميز بالإغراق والغلو.

لاشــک فى أن الوصف والتقرير، يهدمان حالة الشعر المرآتية وهى حالة يعتبرها عين القضاة الهمذانى والناقد الفرنسى المعاصر رولان بارت من ميزات الفن وخاصة الشعر. أما التعبير فى الشــعر وفى كل فن، فهو تلک الحالة المرآتية التى تسمح للشعر مجالا للوصــول إلى الغموض الفنى، وفى هــذه الحال يمكن إدراک الشــعر لكل مخاطب، مثل ما نجده فى غزليات حافظ الشــيرازى وقصائد امرئ القيس وشعر بعض الشعراء الصوفية.

الكلمات الدليلية: التعبير، التقرير، الحدث الشعرى، الإلقاء، الوصف.

---

*. عضو هيئة التدريس بمعهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية – أستاذ مشارک.
التنقيح والمراجعة اللغوية: سيدابراهيم آرمن

A_h_Farzad@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٨/١٩هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٣هـ. ش

المقدمة

لاشــک أن اللغة اليومية يمكنها فتح العقد فى العلاقات الإنســانية العميقة. إن اللغة اليومية، تتحول بعد اســتعمال قليل، إلى عادة نعبّر مــن خلالها عما يختلج فى ضمائرنا للمخاطب. وإذا وجدنا أنه يغمض عليه فهم كلامنا، نستمد من الوصف، لإقناعه.

والواقع أن الوصف ليس ترجمة لعواطف الإنســان باســتخدام الكلمات، بل هو بيان الحــدث بلغة الرواية، لأن الوصف، أمر لســانى، ولو أن الشــاعر أصــرّ على أن يحكى بإحساس عميق.

إن الفن تعبير عن الحياة، لا تقريرها. ونعنى من كلمة (التعبير)، تلک الحالة المرآتية التى تحدّث عنها العارف الإيرانى المشهور عين القضاة الهمذانى حين يقول:

«يا فتى! ينبغى أن تعتبرالشــعر مرآةً! وأنت تعلــم، أن صورة المرآة لا تنعكس فيها، ولكن كلّ ناظر إذا نظر فيها يجد صورته... ويمكن القول: لايتميز الشــعر فى ذاته بمعنى خاص؛ ولكنْ كلٌّ يرى فيه ما يتناسب وأحوالَ عصره.وإذا قلتَ: إن معنى الشعر ما قصده الشــاعر والقراء يأتون بمعانٍ من عند أنفســهم. فهذا كقول من يقــول: إن صورة المرآة، صــورة صانعها الذى أوجدها لأول مرة. وكلامک هذا غريــب... .» (عين القضاة الهمذانى، ۱۳۴۸ش: ۲۱۴)

إذا أراد الشــاعر بيان حادثة، فيجب عليه أن يقوم بإلقائها إلى المخاطب ولاتوصيفها وتقريرهــا، لأن النثر فى رأينا، يقبــل الوصف والتقرير، وإن رافقه الــوزن والقافية وكل خصائص الصورة.

إن الكلمــة وبقية الأدوات اللســانية فى الشــعر، تعمل كمفاتيــح الاتصال، لا بعنوان مكبــرات الصــوت. وما يدركه القارىء من الشــعر ليس الكلمات فحســب، بل يشــعر بإحســاس فى نفسه عندما يقع النص الشــعرى فى طيف الكلمات الشعرية، ببيان آخر، لايقدم الشــعر إحساســا إلى المخاطب، بل، يأخذ منه إحساسا خاصا. و نحن نجد هذه الحالــة أحيانا فى الســينما. فهناک مخرجون موهوبون كالمخرج الروســى الفقيد أندره تاركوفسكى والمخرج اليابانى الكبير أكيرا كوروسافا، وهم يخرجون أفلامهم مع ممثلين

ناشـئين ويأخـذون منهم بطولة عاليـة. ببيان آخر، إن المخرج هو الـذى يأخذ الحسّ التمثيلى من الممثل فالدور السينمائى ليس موهبة ذاتية فى الممثل.

وفى الحقيقة، إن القارىء يصنع الحادثة الشـعرية من جديد من تلقاء نفسـه ويخلق حادثة تاريخية خاصة.

التعبير والإلقاء

إن صورة العالم تختلف فى ثقافة كل واحد منا، ففى سـمعنا أيضا، لكل كلمة مكانة خاصة. فعلى سـبيل المثال من يعيش فى أرض جافة صحراوية، إذا سيق له كلام حول الزهور والرياحين، ففى نظره، حتى الأشواک الخضراء فى الصحراء تتجلى لديه كبستان، فإذن عنده، شـجرتان وحديقة صغيرة فيها عدد من الزهور، وهو متنعم فيها. فهل يمكننا أن نتصور أن من يعيش فى مازندران أو جيلان، على شاطىء البحر، وفى ظلّ الغابات، يكون الحال كحاله والإحساس كإحساسه؟

يقول شاعرنا الكبير سعدى الشيرازى:

ای سير ترا نان جوين خوش ننمايد

معشوق من است آنكه به نزديک تو زشت است

- ياأيها الشبعان! أنت لاتستسيغ الرغيفة الشعيرية، ولكننى أعشق ما يكون موضع كرهک. (سعدى، ۱۳۶۰ش: ۷۴)

نقول فى تعريف التعبير اللغوى: «عبّر عما فى نفسـه: بيّن، وأعرب. وعبّر الرؤيا: فسّـرها.» ولانعنى بالتعبير عما يجرى بيننا وبين سـائق الحافلة بشـأن بطاقات السفر والمقصد.

إن التعبير لأية رموز أو أسـرار شـعرية، يحدث رموزا جديدة ويكشـف عن أسرار أخرى:

ومـن هذا المنطلق نرى اوكتافيو باز ـ الشـاعر المكسـيكى المعاصر – أنه يلقى فى الشعر التالى أن الحبيب إذا فتح عينيه تفتح الأرض باب أسراره الليلية:

إذا فتحتِ عينيک

يفتح الليل دروبه الطحلبية
تفتح مملكة الماء الخفية دروبها
المياه التى تترشح من كبد الليل
وإن غمّضتها
يصب نهر سيله فيک صامتا وهادئا
ويجرى إلى الأمام ويعكرک:
فالليل يغسل شطآن روحک. (باز، ۱۳۵۳ش: ۵۲)

إن لعين المحبوب الرمزية، منظرين: منظر خارجى، وهو ينبوع المياه الجوفية، والآخر منظر باطنى يغســل ليل عينيها باطنه. ففى أية حالة من الحالتين، كانت عين المحبوب، السر الرئيس لكل شىء رمزى وكل شئ يجد فى عينها، حركة سيّالة.

لايصف الشاعر، فى النص عين المحبوبة، بل يكتم جمالها ورمزيتها تحت الكلمات. وببيــان آخر، يعبر الشــاعر عن عين الحبيب (التى لاطاقة لــه فى وصفها) ويترجم عنها بإحســاس رمزى خاص يحمل الحدث الشــعرى فيه. وإن كانت تلک العين بذاتها سرا، يمكن التعبير عن أسرار أخرى بواسطة ذاک السر.

يشــير حافظ الشــيرازى، فى البيت التالى، إلى أن الكلام نفســه رموز لإحراق قلب العاشــق، فــلا حاجة هناک إلى أى وصــف أو تقرير، أو بلغة أخــرى، الكلام هو ذلک الإحراق الذى كان ترجمة للحدث الشعرى:

بيان شوق چه حاجت كه سوز آتش دل
توان شناخت ز سوزى كه در سخن باشد

- لا حاجة إلى وصف الشــوق، لأننا نســتطيع، أن نعرف نار القلب من الإحراق الموجود فى الكلام.

إن التقرير والوصف، ليســا صادقَينِ فى نقل ما كان فى قلب الشــاعر إلى المخاطب، ومــن هنا قال نزار قباني: إنى لا أحــب قصائدى التى كتبتها، بل أحب قصائدى التى لم أنشدها.

صوّر مسعود سعد سلمان، الشاعر الإیرانی المحبوس (۱۷سنة) أسارته فی قلعة نای فی قصیدة طویلة. یصف الشاعر حاله فی السجن وصفا دقیقا:

بازگشتم اسیر قلعه نای — سود کم کرد با قضا حذرم
از بلندی حصن و تندی کوه — منقطع گشت از زمین نظرم
از ضعیفی دست و تنگی جای — نیست ممکن که پیرهن بدرم
یا ز دیده ستاره می بارم — یا به دیده ستاره می شمرم
گشت لاله زخون دیده رخم — شد بنفشه ز زخم دست برم
بودم آهن کنون ازآن زنگم — بودم آتش کنون از آن شررم

- صرت أسیرا فی قلعة نای ولم یفدنی حذری من الأقدار.
- انقطع نظری من الأرض لعلوّ السجن وارتفاع الجبل.
- لاطاقة لی کی أشق قمیصی لضعفی وضیق زنزانتی.
- إما أهطل النجوم من عینیّ وإما أعدّ النجوم بهما.
- صار خدی کوردة حمراء من دماء عینیّ وصار صدری بنفسجا من لطمة یدی.
- کنت حدیدا فصرت الآن صدأ کنت نارا فصرت الآن منها جمرة صغیرة.

(مسعودسعد، ۱۳۶۳ش: ۲۶۳)

یقوم مسعود سعد سلمان، بتقریر حالته المخیفة أثناء هذه القصیدة، وتوصیفها بدقة کمراسل صحفی.

لقد ظهر لنا أننا نجد فی حبسیات مسعود سعد سلمان مکانا فارغا لشیء ما، وهو الضعف والفتور فی العامل المسری إلی المخاطب. لأن الشاعر یعتمد علی الکلام أکثر من اللازم ویظن أن ما یحسه یمکن نقله بالوصف والتقریر إلی المخاطب کاملا. وهذا شأن الشاعر المذکور ومعظم الشعراء الماضین.

وللشاعر الإیرانی خاقانی الشروانی، حبسیة أیضا أورد فیها الشاعر عنصر الوصف

بشكل أقوى من مسعود سعد سلمان حينما يقول:

صبـــحدم چــون كلّه بندد آه دود آســـاى مــن
چون شفق درخون نشيند چشم شب پيماى من

مــار ديـدى در گيا پيچان، كـــنون در غار غم
مــار بـــين پيچيده در ســـاق گـــيا آساى من

روى خاک آلود من چون کاه و بـرديوار حبس
از رخم كهگل كـــند اشک زمـــين انـــداى من

- عندما تتصاعد آهاتى كالدخان صباحا تعوم عينى المدلجة فى الدماء كالشــفق الأحمر.

- هل رأيت الحية تلتوى حول العشــب بإمكانک الآن أن تنظر إلى حية التوت حول ساقى العشبية فى كهف الهم.

- إن دموعى التى تســقط على الأرض تصنع الطين من وجهى الأغبر على جدار السجن. (خاقانى، ۱۳۵۷ش: ۳۲۷)

لاشــک أننا نجد عند خاقانى، تعبا أكثر من الذى لاقاه مســعود سعد. ولكن الحقيقة أن مدة أســـارة خاقانى ســنة واحدة فقط. فيبدو لنا أن الوصف والرواية، لايستطيعان أن يسوقنا إلى عمق التعبير عن المأساة.

يســتمد الشاعر، من صور الخيال فى استعمال الوصف. فصور الخيال هى التمهيدات كالتشــبيه والاستعارة والمجاز وغيرها... لأن الشاعر فى الماضى كان يظن أن الشعر، هو صور الخيال، وهو ظن غير صحيح لأن هذه الصور لن تصل إلى عمق بنية الشعر.

قال الناقد رينه ولک: «كانت الصورة كالبحر الشــعرى جزءا من أجزاء بنية الشعر؛ وهى على حســب مشروعنا قسم من الطبقات النحوية أو الأسلوبية؛ فلهذا يجب أن تتم دراستها كعنصر جزئى فى تمامية الأثر الأدبى.» (ولک ووارن، ۱۳۷۳ش: ۲۴۰)

إن التعبير يفسح مجالا للمخاطب أن يشترک فى عاطفة الشاعر باستقلالية تامة دون أية سلطة من قبل الكلام أو الشاعر.

نقرأ الآن قطعة لشاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم وهو يخاطب سجانه:

من كوّة زنزانتی الصغری
أبصر أشجارا تبسم لی
وسطوحا يملأ أهلی
ونوافذ تبكی وتصلّی
من أجلی
من كوّة زِنزانتی الصغری
أبصر زنزانتک الكبری (القاسم، ۱۹۸۴م: ۴۰)

يقول سميح القاسم للسجّان الإسرائيلیّ: أنا مسجون فی زنزانتی الصغيرة هذه فقط، وأنت سجين فی كل مكان من فلسطين ولدی جميع شعبها وكل عناصرها الطبيعيّة من الأمكنة حتی الأشجار والنوافذ... .

وببيان آخر يلقی القاسم إلينا هذا الإحساس الذی يراوده أن كل ذرة من أرض فلسطين تحارب العدوّ الإسرائيلیّ، لأن عمليّة الاحتلال حركة ضد الطبيعة... ويمكن أن تكون هناک إلقاءات أخری إلی كل من يقرأ القصيدة... .

وفی شعر سميح القاسم، تتجلی الأشجار والأمنكة والنوافذ كلها كمفاتيح ربطيّة فقط لا كعناصر إيضاحية وتقريرية، بل يُعبّر كل منها حسب اتساع ثقافی لأیّ مخاطب.

الحدث الشعری

الحدث الشعری طريقة تعبير الحدث التاريخی فی الشعر. و هو غير الحدث الروائی. إننا وجدنا فی أشعار خاقانی ومسعود سعد، الحدث الروائی أو القصصی. فالحدث الروائی يعتبر نوعا من التقرير والتوصيف اللّذَينِ لم نجد فيهما حالة الشعر المرآتية. والحالة المرآتية نظرية تحدث عنها عين القضاة الهمذانی ورولان بارت الفرنسی.

بدر شاكر السياب:

فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر (نادى بشاى، ۱۹۸۶م: ۱۴)

أنشـــد الســـياب هذا الشــعر بصورة تخييلية إذ نجد فيه إيحاءات متعددة بينها اتحاد خاص وإذا أخذ الشــعر إحساسا خاصا من المخاطب (القارئ) فيرفع الحدث التاريخى هناك إلى الحدث الشــعرى. وبعبارة أخرى: الشعر لايقدّم أى إحساس للمخاطب فربما يأخذ من كل مخاطب إحساسا خاصا.

ولننظر إلى هذه الأبيات للشاعرة السورية غادة السمان:

وحينما أكتب عنك
تشب النار فى ممحاتى
ويهطل المطر من طاولتى
وتنبت الأزهار الربيعية
على قش سلة مهملاتى
وتطير منها الفراشات الملونة، والعصافير
وحين أمزق ما كتبت
تصير بقايا أوراقى وفتافيتها
قطعا من المرايا الفضية
كقمر وقع وانكسر على طاولتى...
علمنى كيف أكتب عنك

أو کیف أنساک.. (السمان، ١٩٨٧م: ١٥٣)

یترتب هذا الشعر لغادة السمان علی الحدث الشعری، لأن التخییل (fiction) کعنصر رئیـــس یجیء إلینا ویفتش فینـــا لکی یأخذ عاطفة خاصة مـــن أعماقنا، حتی یعبر من خلالها، عن نفسها.

لاشـــک أن فی شـــعر غادة، نوعا من تجربة شعریة فردیة تنحصر لغادة نفسها فقط. ومن هناک وجدنا نفســـنا أمام هذه القطعة الشعریة فی الحقل الهرمنوطیقی. فنقول بتأکّد إن الشعر لایقدّم للقاریء إحساسا، بل یأخذ منه إحساسا خاصا له.

المصادر والمراجع

بارت، رولان. ١٣٦٨ش. *النقد التفســیری*. ترجمه إلی الفارســیة محمدتقی غیاثی. تهران: منشــورات بزرجمهر.

باز، اوکتاویو. ١٣٥٢ش. *حجر الشــمس (دیوان شعری)*. ترجمه إلی الفارسیة أحمد میرعلائی. تهران: منشورات کتاب زمان.

خاقانی الشــروانی، أفضل الدین بدیل. ١٣٥٧ش. *دیوان الأشــعار*. حققه ضیاء الدین سجادی. تهران: منشورات زوار.

عین القضات الهمذانی. ١٣٤٨ش. *المکاتیب*. حققها علی نقی منزوی وعفیف عسیران. تهران: منشورات بنیاد فرهنگ ایران.

مسعود سعد سلمان. ١٣٦٣ش. *دیوان الأشعار*. حققه رشیدیاسمی. تهران: منشورات امیرکبیر.

ولک، رینه؛ ووارن، آســتین. ١٣٧٣ش. *ترجمه ضیاء موحد وپرویز مهاجر*. تهران: منشــورات علمی وفرهنگی.

السمان، غادة. ١٩٨٧م. *أشهد عکس الریح*. بیروت: منشورات غادة السمان.

بشای، نادیا. ١٩٨٦م. *باقات من شعر بدر شاکر السیاب*. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

Victims of a Map .Translated by Abdullah al Udhari.London: Saqi book 1984;

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

مظاهر رومانسيّة فى شعر أبى القاسم الشابى

عبدالحميد أحمدى*

الملخص

يعتبر المذهب الرومانسى الذى يعتمد على أسس فلسفية خاصة يعتبر فى أوّل ظهوره تجديدا فى طريق الإحساس والتفكير والتعبير، إنّه ثورة ضدّ القيود التى فرضتها الكلاسيكيّة، إنّه تغيير فى مجال الأدب والفن أثمر عن ظهور نتاج ذاتى متحرّر. والرومانسيّة عندما وصلت إلى العالم العربى كان عهد ازدهارها قد انقضى فى البلاد الأوروبية، لكنّ العالم العربى كان يمرّ بمرحلةٍ من تاريخه تماثل فى ظروفها المأساويّة المتدهورة العصر الرومانسىّ فى أوروبّا. و«الشابّى» كشاعرٍ تأثّر بالتيّار الرومانسى استطاع – رغم قصر عمره – أن يمثّل المذهب الرومانسى فى تونس أحسن تمثيل، وأن يسهم فى نشره إلى حدٍّ بعيدٍ. فجاء هذا المقال وعلى أساس من المنهج التفسيرى ليكشف عن أهمّ المضامين الرومانسية التى تجلت فى شعر الشابى.

الكلمات الدليلية: الرومانسية، الطبيعة، الحب، الألم.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة زابل – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Elyasiniahmadi@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٨هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٤هـ. ش

المقدمة

فى البحث حول الرومانسيّة ينبغى أوّلا أن نفرّق بين الرومانسيّة كنزعةٍ وبين الرومانسية كمذهب.إن الرومانسيّة كنزعةٍ قديمةٌ فى تاريخ الآداب والفنون لأنّها جزء أصيل من النفس البشريّة وهى تتجلّى منذ القدم فى بعض الأغانى والأشعار، والقصص والحكايات، وهى نزعةٌ تغلب على معظم أفرادِ البشرِ فى مرحلةٍ من مراحل حياتهم؛ فنراهم ينطوون على ذاتِ أنفسهم، ويفرّون مِنَ الحياة الجماعيّة التى لايجدون فيها السكون والاطمئنان، ويلجأون إلى عالمٍ من صنع خيالهم. (النويهى، ٢٠٠٠م: ٤١٠)

والروح العربيّة فى العصور السالفة كانت مفعمة بالنزعة الرومانسيّة ولكنّنا قلّما نجد الأدباء عبّروا عن هذه النزعة فى أدبهم بسبب تقيدهم بالموروث الأدبى والذوق العام والنظريّة النقديّة. (الأيوبى، ١٩٨٤م: ٢٥٤) فمن النماذج على هذه النزعة فى الأدب القديم قولُ الشنفرى مؤنِّباً قومه:

ولــى دونَكم أهلــونَ سِــيدٌ عَمَلَّسٌ وأرقــطُ زهلــولٌ وعرفــاءُ جيــألُ
هم الأهــلُ لامســتودعُ السِّــرِّ ذائعٌ لديهــم ولا الجانــى بما جــرَّ يخذلُ

(الشنفرى، ١٩٩٦م: ٥٩)

فنرى الشنفرى فى هذين البيتين يضيقُ ذرعاً بأهله وقبيلته، ويلجأ إلى الطبيعة الحيّة عند الوحوش البريّة ويفضّلهم على قومه. فهذه هى نزعة رومانسيّة تدخل فى صميم الشعر الوجدانى.

وأمّا الرومانسيّة كمذهبٍ أدبى يتميّز بسماتٍ خاصّةٍ، ويقوم على أسسٍ فلسفية ونقديّةٍ بارزةٍ، ويتجلّى فيه مظهرٌ واضحٌ من التطورِّ الفكرى، فظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر، وطغت على المذهب الكلاسيكى بدعوتها الهادفةِ إلى تحرير العاطفةِ من سيطرةِ العقل. وهذه الدعوة أثمرت عن ظهور أدبٍ ذاتى متحرِّرٍ من جميع الأنظمة والقواعد والقوانين التى أدّت إلى تدهور أوضاع المجتمع مادّياً وأدبيّاً.

إنّ من أهمِّ العواملِ التى ساعدت على انتشار الرومانسيّة فى العالم الأوروبى هى الحروب المدمّرة التى عمّت أوروبّا فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

وقد سبّبت هذه الحروب الطاحنة صدمة عنيفة لدى الجيل الذى كان مشبعاً بروح الوطنية والمغامرة ومتطلّعاً إلى انتصارات عظيمةٍ ومستقبلٍ زاهرٍ لبنى الإنسان، فلقد وجد هذا الجيلُ نفسه خائباً ومحروماً من كلِّ هدفٍ وأملٍ، لذا ساد عنده شعورٌ بالخيبةِ والإحباط، والانطواء على الذاتِ، والشكوى من الإجحاف. (الأصغر، ٢٠٠١م: ١١)

والرومانسيّة لم تقتصر على أوروبّا فحسب، بل تعدّتها إلى سائر أنحاء المعمورة لأنها تمثِّلُ الجمال الفكرى والروحى والنفسى والثورى الذى يتّفق مع الأوضاع المأساويّة التى كانت سائدةً فى مناطق مختلفة من العالم فى تلك البرهةِ من الزمن ولا سيّما العالم العربى.

المذهب الرومانسى فى الأدب العربى

بدأ إحساس أدباء العرب بالنفور من الأدب التقليدى الجامد، الذى ورثوه من عصر الانحطاط، منذ القرن التاسع عشر الميلادى، وكان هذا النفور إيذاناً بافتتاح عصر جديدٍ تزدهر فيه القيم العربيّة الأصيلة وتزول عنه صفة الجمود الذى ران على الحياة الفكرية والأدبية. (العشماوى، لاتا: ٩٥)

لقد لجأ روّاد حركة البعث الأدبى فى القرن التاسع عشر إلى الينابيع الأولى للشعر العربى، وخاصّةً فى عصر الازدهار العباسى، لكى يعيدوا للشعر العربيِّ القديم مجده من جديد ويتخطّوا المسافة الشاسعة بينهم وبين الأدب العربى الأصيل. ولقد استطاع محمود سامى البارودى ١٨٤٠-١٩٠٤م، الرائد الأوّل لهذا الاتّجاه، أن يرتفع ببنائه الشعرى ليحاكى به روائع الشعر العربى فى أيامه الزاهرة، كما استطاع أن يحقّق نجاحاً عظيماً فى استعارة الإطار الشعرى التقليدى وتحميله خواطره. (هدّاره، ١٩٩٤م: ١٧)

إنّ الاتّجاه الذى سلكه محمود سامى البارودى استطاع أن يؤثِّر تأثيراً بالغاً فى النهضة الشعرية بعد ذلک، حيث استمرّت حركة البعث (الإحياء) عند مدرسة بأكملها تزعّمها أحمد شوقى ١٨٨٦-١٩٣٢م، وكان من رجالها حافظ إبراهيم ١٨٧٢-١٩٣٢م، وعلى الجارم ١٨٨١-١٩٤٩م، ومعروف الرصافى ١٨٧٧-١٩٤٥م. وكانت هذه المدرسة تدعو

إلى إحياء التراث الشعرى القديم وإعادة مجده من جديدٍ ورفع الجمود والتقليد الجافِّ عنه. (الورقى، ١٩٨٤م: ٢٦)

وبعد أن قام شعراءُ مدرسة الإحياء بدورهم الكبير فى إعادة الشعر العربى إلى التدفّق فى مجراه الأصيل الذى اختطّه فى العصور الذهبيّة، ونفى ظواهر الضَعف والانحطاط عنه، استجدّت عوامل سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة على العالم العربى، هزّته هزّاً عنيفاً، وغيّرت من قيمه ونظرته إلى الوجود، ودعا بعض المثقّفين إلى الثورة على كلّ ما هو راسخ فى مجتمعهم ومنه الشعر. ووجد الشعراءُ أنفسهم مدفوعين إلى التيّار الرومانسى الثائر على سيادة المنطق والعقل والداعى إلى اتّخاذ العاطفة أساساً له فى التجربة الشعريّة. (هدّاره، ١٩٩٤م: ٢٢)

وممّا ساعد على انتصار الرومانسيّة فى الأدب العربى وانتشارها انتشاراً واسعاً المدارسُ الأدبيّة التى تجلّت فى مدرسة الديوان، والمهجر وأبولو. فقد دعت هذه المدارس إلى الاتجاه الوجدانى فى الشعر وتصوير ما يجيش فى النفس من خيالٍ وعاطفةٍ وإحساس، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشاعر وأحاسيسه، والمطالبة بالوحدة العضويّة للقصيدة، والتحرّر من أسر القافية الواحدة، والألفاظ الغريبة، والصور التقليديّة. وكان لهذه المدارس دورٌ كبيرٌ فى تمهيد الطريق أمام التيّار الرومانسى ليعمّ انحاء مختلفة من البلاد العربيّه ومنها تونس، مسقط رأس أبى القاسم الشابى.

المظاهر الرومانسيّة فى شعر أبى القاسم الشابى

كانت تونس كغيرها من البلدان العربيّة التى تظافرت عليها عوامل الانحطاط والجمود فى الشعر، فكان الشعراء كنسخة مكرّرةٍ، لاينفرد شاعرٌ منهم بمزيّة. وكانت الحال هكذا إلى أن ظهرت المدارس الأدبيّة الجديدة التى أشرنا إليها آنفاً. وبظهور هذه المدارس وبانتشار صحفهم الأدبيّة ومنشوراتهم نشأ فى تونس جيلٌ جديدٌ يخالف التقليد ويدعو إلى التجديد، وكان فى دعوته هذه نزّاعاً إلى المذهب الرومانسى. واعتمد التجديد عنده على ركنين: ثورة على المضمون وثورة على الصياغة. (التليسى، ١٩٦٧م: ٧٨)

وفی هذه اللحظة الغنيّة فی مسيرة الشعر التونسی خلال القرن العشرين ظهر فيها علم من أعلام الشعر استطاع رغم قصر عمره أن يصوّر المذهب الرومانسی أحسن تصويرٍ وأن يسهم فی نشره إلى حدّ بعيدٍ، وهذا العلم هو أبوالقاسم الشابی الذی بات أحد أقطاب الرومانسيّة العربيّة.

كان الشابی من أولئک الذين ثاروا على التعريف الذی يجعل من الشاعر فقط مؤرّخاً لعصره وعاداته وأخلاقه، مؤمناً بأنّ الشاعريّة الحقّةَ أن يرتفع الشاعرُ بروحه إلى آفاقٍ فسيحةٍ أرحب وأسمى من سماء البيئة المحدودةِ، إلى عالمٍ من صنع الخيال والأحلام، يعبّر فيه عن عواطفه وأحاسيسه المشبوبة. وهو فی ثورته هذه يسلک مسلک الرومانسيين الذين اتّجهوا إلى ذواتهم واستخرجوا منها أسرار بواطنهم.

وقد أشار الشابی وبكلّ وضوح فی رسالةٍ أرسلها إلى صديقه السوری الدكتور علی الناصر ١٨٩٤-١٩٧٠م، إلى ضرورة انحياز أدباء العربِ إلى المذهب الرومانسی. فهو فی هذه الرسالة يقول: «إنّ الأدب العربی فی حاجةٍ إلى ثورة أدبيّةٍ تجتاح كلَّ مارثّ من قديمه، وبلی من جذوعه، إلى نهضة رومانسية تنفخُ فيه روحاً جديداً وتبعث فيه لهيب الحياة القويّة الثائرة، فتخلقه خلقاً جديداً يلائم نفوس الشرقيين الطامحين إلى آمالٍ جديدةٍ وحياةٍ كاملة.إنّ أدبنا لم يتحدث بجمال الوجود، ولم ينبع شعره برحيق هذه الفتنة الساحرة؛ فنحن فی حاجةٍ إلى من يحدّثنا بمثل ذلک، إنّ أدبنا لم يتحدّث عن عواطف الإنسان البعيدة وآلامه العميقة وأفكاره الغريبة المستترة النائية ونحن فی حاجةٍ إلى من يحدثنا بذلک.» (كرو، ١٩٩٩م، ج٥: ١٩٧)

وفی قصيدة فكرة الفنّان يؤكد الشابی كغيره من الرومانسيين على كونِ الشعور أساساً فی نظم الشعرِ ويقولُ:

عِش بالشــعورِ وللشّــعورِ فإنّما دنيــاک كــونُ عواطف وشــعور
شِيْدت على العطفِ العميق وإنّها لتَجفّ لو شــيدت علــى التفكير
واجعل شعورَک فی الطبيعة قائداً فهــو الخبيــرُ بتيهها المســحور

والعقــلُ رُغْــم مشــيبه ووقاره مازال فــى الأيّــام جِــدَّ صغيرِ

(الشابى، ۱۹۹۷م: ۷۹-۷۸)

فالشاعر فى هذه الأبيات يؤثر الحسّ والعاطفة على العقل والمنطق، ويدعو إلى تحرير العاطفة والشعور من سيطرة العقل ويسلّم القياد إلى القلب لأنّه الخبير بكنه الأشياء وحقائقها.

والشابى - كشاعرٍ رومانسى- ركّز على الجانب الوجدانى من التجربة الشعريّة وعالج فيها موضوعات رئيسة تتصف بكلٍّ مواصفات المذهب الرومانسى. فمن هذه الوضوعات؛ الطبيعة، والمرأة والحبّ، والإحساس الحادّ بالألم والتشاؤم.

الطبيعة

كانت الطبيعة من الموضوعات التى ظهرت فى معظم الأعمال الأدبيّة على مرِّ العصور. ونَحن إذا تدبّرنا وأمعنّا النظر فى الآثار الأدبيّة العربيّة التى وصلتنا من القرون السالفة نجد أنّ شعراءَ العرب منذ الجاهليّة قد اتجهوا نحو الطبيعة ومظاهرِها، ووصفوها وصفاً دقيقاً، وتغنّوا بجمالها وزوايا الحسن فيها.

ولكنّنا نلاحظ فى آثار معظم هَؤلاء الأدباء أنّهم اعتنوا بالتسجيل التصويرى والتوصيف المادّى للطبيعة فقط، فمثلاً ابن خفاجة الأندلسى ۱۰۵۸-۱۱۳۸ الشاعر المبدع فى وصف الطبيعة يصف نهراً بقوله:

لله نهـٌر ســال فــى بطحــاء أشهى وروداً من لمى الحسناءِ
متعطّـفٌ مثـلُ السِّـوار كأنّـه والزهـرُ يَكنُفـه مجرُّ سـماء
قــد رَقَّ حتّى ظُنّ قرصاً مفرغاً مــن فضَّةٍ فــى بــردةٍ خضراء

(ابن الخفاجة الأندلسى، لاتا: ۱۲)

فابن خفاجة فى هذه الأبيات اعتنى بالشكل الخارجى للطبيعة ولم يلتفت إلى روح الطبيعة ذاتها ويسقط عليها من إحساسه وعواطفه ما يجعلها كائناً حيّاً ترثو لحاله عندالحزنِ والألم.

ولكنَّ الشابیّ، كشاعر تأثّر بالتيّار الرومانسی، مزج بين إحساسه ومظاهر الطبيعة من حوله، واتّخذ من الغاب والعصفور والزنبقة والبلبل مستودعاً لأسراره وهمومه،لأنه لم يجد أفضل من الطبيعة يلجأ إليها ويبثّها شكواه؛ ويعود ذلک لعدّة أمور أهمّها: ولادة الشاعر فی منطقة جبلية وتنقلّه المستمرّ منذ صباه من منطقة إلی منطقة أخری، الأمر الذی غذّی حبه للطبيعة ومظاهرها الخلابة أضف إلی ذلک تنكّره للحياة الاجتماعية وتقلّبات النّاس ومكرهم وخداعهم ممّا جعله يری الطبيعة مدعاة سكون واطمئنان نفسی. (البعينی، ۲۰۰۸م: ۱۰۵) فهو فی قصيدته أحلام الشاعر يتمنّی أن يعيش فی أحضان الطبيعة بعيداً عن الناس، ويخلو بذات نفسه، ويحلم ويستسلم ويصغی إلی صوت فؤاده، فيقول:

ليت لی أن أعيش فی هذه الدُّنـ ـيا سـعيداً بوحدتی وانْفرادی
أَصْرِفُ العمرَ فی الجبالِ وفی الغا بـاتِ بيـن الصّنوبـر الميّـاد
ليس لی من شواغل العيش مايص رف نفسی عن استماع فؤادی
أرقب المـوت والحياة وأصغی لحديـثِ الآزالِ والآبـادِ
وأغنّـی مـع البلابـل فـی الغا ب وأصغی إلـی خريرِ الوادی
عيشـةً للجمـال والفـنّ أبغی هـا بعيداً عـن أمّتـی وبلادی

(الشابی، ۱۹۹۷م: ۶۳)

والشابی فی قصيدته (إلی الغابِ) يشير إلی الشعور الذی ينتابه عندما يكون فی الغاب بين صفوف النخيل والتلاع الخضر والآجام، إنّه شعورٌ يملأ عليه دنياه بهجةً وسروراً ويسوقه إلی عالمٍ من الخيال ينسی فيه الشاعرُ كلّ همومه وأحزانه.

فی الغابِ دنيـا للخيالِ وللرؤی والشِّـعر والتفكيـرِ والأحـلامِ
فی الغابِ فی الغابِ الحبيبِ وإنّه حـرمُ الطبيعة والجمالِ السـامی
طهّرتُ فی نارِ الجمالِ مشاعری ولقيـتُ فی دنيا الخَيالِ سـلامی
ونَسِـيْتُ دنيا الناس فهی سخافةٌ سـكری من الأوهـامِ و الآثامِ
وقبستُ من عَطْفِ الوجود و حُبّه وجمالِـه قبسـاً أضـاء ظلامی
فرأيـتُ ألـوان الحيـاةِ نضيـرةً كنضـارةِ الزَّهر الجميـل النامی

فأهبتُ مســحورَ المشاعرِ حالماً		نشــوان بالقلب الكئيــب الدامى

(المصدر نفسه: ١٠٩)

إنّ الشابى فى هذه الأبيات يرى الغاب قبساً أضاء الطريق أمام نفسه التائهة فى الظلمات الحالكة، كما يراه وسيلةً طهّرتْ نفسه من الأدران والأوساخ التى لحقتْ بها بسبب مجالستِها جلساءَ السوءِ، ثمّ يشير إلى أنّ الغاب معبدُ الروح والنفس والفكر الذى يجد فيه الشخص الراحة والطمأنينة ويتخلّص به من هموم الحياة وأعباء المجتمع.

المعبــدُ الحــيُّ المقــدَّسُ ههنــا		ياكاهــنَ الأحــزانِ والآلام
فاخلعْ مسوحَ الحزنِ تحت ظلاله		والْبــسْ رداء الشــعر والأحــلام

(المصدر نفسه: ١١١)

والشابىّ فى قصائده لم يتوقف عند حدود المظاهر الطبيعية الصامتة بل تعدّاها إلى مظاهر طبيعية حيّة، والتفت إلى البلبل، والعصفور، والنحل والفراش وغيرها من هذه المظاهر. فنراه فى قصيدة له بعنوان مناجاة عصفور يخاطب العصفور ويبثّه شكواه، فيقول:

يــا أيّها الشــادى المغــرّدُ ههنا		ثمــلاً بغبطــة قلبــه المســرور
غــرّدْ ففى قلبــى إليک مــودّةٌ		لكــنْ مــودّةُ طائــر مأســورِ
هجرتْه أسرابُ الحمائم وانْبرتْ		لعذابــه جنّيّــةُ الديجــورِ
غــرّدْ ولاترهــبْ يمينــى، إنّنى		مثلُ الطيور بمهجتى و ضميرى
أشــدو برنّات النياحة والأســى		مشــبوبةً بعواطفــى وشــعورى
غــرّد ولا تحفِــل بقلبــى، إنّــه		كالمعــزفِ المتحطّــم المهجور

(المصدر نفسه: ٧٦)

إنّ هذه الأبيات تدلّ على اندماج الشاعر فى الطبيعة ومحاكاةٍ لها فى غاية الروعة والتصوير. إنّ الشاعر فى هذه الأبيات يخاطب الطائر ويبثّه شكواه ويحثّه على التغريد. إنّه يرى نفسه طائراً يغرّد بصوت الكآبة والزفير، طائراً يغمره إحساسٌ عميقٌ غريب عندما يسمع صوت الطيور المتدفّق من صميم قلبها المملوء حرارة وإخلاصاً. إنّه يرى

سعادته وسروره فی التحدثّ مع الطيور والاستماع لشدوها وتغريدها، والابتعاد عن الناس الذين لايری فيهم إلاّ كلّ غادر وخبيث، جلُّ همّه أن يُرضی نفسه ولو كان ذلک علی حساب ظلم الآخرين.

آهٍ من النــاس الذين بلوتُهم　　فَقَلَوْتُهم فی وحشتی وسروری
مــا منهــم إلاّ خبيــثٌ غادِرٌ　　متربِّــصٌ بالنّاس شــرّ مصيرِ

(المصدر نفسه: ۷۷)

فجميع قصائد الشابی تكاد لاتخلو من المظاهر الطبيعية، لأنّه يراها ـ كغيره من الرومانسيين ـ أداةً لبيان مايدور فی نفسه من عواطف وأحاسيس مشبوبة. فمثلاً فی قصيدته إرادة الحياة، تتحوّل الطبيعة بأرضها ورياحها وغابها إلی شخوصٍ حيّة يبادلها الحديث، ويسألها عن حقائق الوجود.

المرأة والحبّ

لعب الحبُّ دوراً كبيراً فی آداب أقوام مختلفة من العالم، وكانت المرأة منذ قديم الزمن بالنسبة للرجل هی المصدر الرئيس لإثارة مشاعر الحبّ عنده، فالتفّ الرجلُ حولها التفافاً جعلت منه شاعراً مبدعاً وفنّاناً بارعاً، ورسّاماً حاذقاً، فكتب ونظم ورسم أحسن آثاره ونتاجاته حول المرأة.

وموضوع المرأه والحب شغل حيّزاً كبيراً فی آثار ونتاجات أدباء العرب علی مرّ العصور. والفكر الذی كان يسيطر علی روح الكثيرين من الأدباء فی العالم العربی هو أن المرأة مثلٌ للغدر واللؤم وخسّة الطبع، وفی هذا المجال يقول المتنبّی:

ومن خبــر الغوانــی فالغوانی　　ضيــاءُ فــی بواطنــه ظــلامُ

(المتنبی، لاتا، ج۴: ۷۲)

وهذه النظرة المادّيّة بالنسبة للمرأة جعلتْ الأدباء لايفهمون منها إلاّ أنّها جسدٌ يُشتهی ومتع من متع العيش الدنیء، فأخذوا يصفون المظاهر الجسديّة فی المرأة من خدٍّ، وردف، وساق، وقدّ وما إلی ذلک من الأوصاف المادّيّة، دون الاعتناء بما وراء الجسد من روحٍ

سامیةٍ وعواطف صادقةٍ وأحاسيس طاهرة، تؤدّى إلى السَّير مع الحبيبة فى عالم الخيال والأحلام. فمثلاً جميلُ بثينة، الشاعر العذرى، يتغزّل بمحبوته فيقول:

حلّــتْ بُثَيْنَةُ مِنْ قلبــى بمنزلةٍ   بينَ الجوانحِ لــم يَنْزِلْ بها أحدُ
صادتْ فؤادى بعينيها ومُبْتَسَــم   كأنّــه حيــن أبْدَتْــه لنــا بَــرَدُ
وجيــدِ أدماءَ تحنوه إلى رشــأً   أغــنَّ لــم يتّبعهــا مثلَــه وَلَــدُ

(بثينة، ١٩٩٣م: ٩٨)

فجميل بثنية فى هذه الأبيات ركزّ على المظاهر الحسيّة والجسديّة عند المرأة ولم يعتن بما وراء الجسد من روح سامية طاهرة تزخر بمعان قدسيّة.

ولكنّ المرأة فى شعر الشابى المتأثّر بالتيّار الرومانسى احتلّت مكانة رفيعة لم تظفر بمثلها فى الأدب القديم. فلقد اُتّجه الشابى إلى تقديسها والخضوع لسلطانها. فعاطفة الحبِّ عنده كانت بمثابة تجربة روحيّة ترتبط بالمعانى الطاهرة والعفة والصمود أمام الشهوات. هذه العاطفة الصادقة جعلته يرى المرأة ملكا هبط من السماء ليطهّر النفوس من الأوساخ والأدران، ويرفع عنها الغمّة والأحزان، ويسوقها إلى عالمِ الطهارة والأمان، عالم الخيال والأحلام.

إنّ من أروع قصائد الشابّى فى الحبِّ والمرأة قصيدته صلوات فى هيكل الحبِّ، التى تعدّ نموذجاً بارزاً لنضوج الشعر الرومانسى عنده. يبتدأ الشابّى قصيدته هذه بمناجاة حبيبته ويركّز فى وصفه على صفة العذوبة والرأفة والطهر والحنان ويراها مقدّسة عند جميع الناس حتّى الشقىّ العنيد:

يا لها من طهــارةٍ تَبْعثُ التقـ   ديس فى مهجة الشَقّى العنيد

(الشابى، ١٩٩٧م: ٥١)

ثم يجعلها رمزاً للسعادة وأداة لإدخال الفرح والسرور فى القلوب التعسة، ووسيلة لإحلال الأمن والسلام فى العالم، فيشبهها، بفينيس إلهة الجمال عند الرومان وبملک من ملائكة الجنة، كما يراها طريقاً لتفتّح مواهبه وتنميتها، ونضج عبقريّته وسموها، وسعادة نفسه وسرورها، فيقول:

أی شَــیءٍ تراک؟ هل أنت فینیـ سُ تهادتْ بین الوری من جدیدٍ
لِتُعیْــدَ الشــبابَ والفــرحَ المعـ ســولَ للعالَــم التعیــسِ العمید
أم ملاک الفردوس جاء إلی الأر ض لیحیی روحَ الســلامِ العهید
أنتِ تحییــنَ فی فــؤادیَ ماقد ماتَ فی أمســیَ الســعید الفقید
وتُشــیدینَ فــی خرائب روحی ماتلاشــی فی عهــدی المجدودِ
من طموحٍ إلی الجمالِ إلی الفنّ إلــی ذلــک الفضــاءِ البعیــد

(المصدر نفسه: ۵۱)

ونحن إذا تصفّحنا دیوان الشابی وجدنا قصائده التی عالج فیها موضوع الحبِّ والمرأة قریبة جدّاً فی معانیها السامیة من هذه القصیدة، لأنّه یری الحبَّ فی معظمه رمزاً للسعادةِ، والمرأة مثالاً للطهر والإنابة.

الحبُّ شعلةُ نورٍ ساحرٍ، هبطتْ مِنَ السَّماء فکانتْ ساطعَ الفَلَقِ
ومزّقتْ عن جفونِ الدهرِ أغشیةً وعَنْ وجوهِ اللیالی بُرْقَعَ الغَسَقِ
الحــبُّ غایةُ آمــالِ الحیاة فما خوفی إذاضمّنی قبری ومافَرَقی

(المصدر نفسه: ۹۶)

وفی قصیدة الجمال المنشود، یؤکد الشاعر علی جمالِ روح المرأة وعلی أنّه هو الأساس فی الحبِّ الصادق، فیقول:

وربیعُ الشــباب یُذبلُــه الدهرُ ویمضــی بحســنه المعبــودِ
غیرُ باقٍ فی الکونِ إلاّ جمالُ الروحِ غضّاً علی الزمان الأبید

(المصدر نفسه: ۵۹)

فالشابی عندما یعالج هذا الموضوع فی شعره تنصهر روحه بروح محبوبته ویحلّقان معاً فی عالم الخیال والأحلام، فی عالمٍ روحانی لایوجد فیه إلاّ الحبّ الحقیقیّ الذی هو رمز السعادة الأبدیّة الخالدة.

الإحساس الحاد بالألم والتشاؤم

ظاهرة الألم ظاهرة عامّة لم تترک شخصاً إلاّ وأصابته بسهامها. فجميعنا وربّما دون استثناء مرّت علينا لحظات طوال أوْ قصار، عانينا خلالها من الحزن والأسى على آمالٍ ضاعتْ، وفرصٍ ولّتْ، وأعزّاء أو أصدقاء فقدناهم، وجميعنا بلا استثناء شعر فی لحظةٍ من لحظات حياته أن الحياة فی هذه الدنيا أصبحت عديمة الجدوى، وأنّها كفاحٌ طويلٌ وعقيمٌ، وأنّ لحظات السعادة والفرح فيها أقل بكثير من لحظات المشقّة والعناء.

إن ظاهرة الألم قد انعكست فی الأدب وكانت فی أدب الرومانسيين أشد انعكاساً. ولقد عالج الشابی، هذه الظاهرة فی معظم قصائده لأنّه كان يعانی الأمرّين، ضغوطا نفسية وضغوطا جسميّة؛ فالضغوط النفسيّة نتجت عن فقدان والده وفراق حبيبته، فضلا عن الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة المتردّية التی لحقت بشعبه بسبب الاستعمار والتخلّف، والأهمّ من ذلک ظلم المجتمع له، والضغوط الجسميّة نتجت عن مرضه الذی عانی منه كثيراً ورمز إليه فی بعض أشعاره.

فالأوضاع المأساويّة التی أحاطت بالمجتمع التونسی بسبب الاستعمار من ناحية، والتخلف والجمود من ناحية أخری، أثّرتْ علی نفسيّة الشاعر الحسّاس تأثيراً قويّاً ممّا جعلته يتألم ويتعذب أشدّ العذاب. ولقد أشار الشابی فی قصائد عديدة إلی الحياة الصعبة المريرة التی يعيشها هو وشعبه تحت وطأة الاستعمار؛ ففی قصيدته للتاريخ، يقول.

البؤسُ لابنِ الشَعبِ يأكلُ قلبه   والمجـدُ والإثـراءُ للأغرابِ
هـذا قليـلٌ مِـنْ حيـاةٍ مُرَّةٍ   فی دولـةِ الأنصاب والألقاب

(المصدر نفسه: ٢٦)

وفی قصيدته الدنيا الميّتة، لايتألم الشابی من الظلم والاستبداد الذی حلّ بقومه بل يتألم من تخلّف شعبه وجموده، ورجعيّته وجهله، فيقول:

إنّی أری فأری جموعاً جمّةً   لكنّهـا تحيـا بـلا ألبـابِ

(المصدر نفسه: ٢٨)

ومن أبرز آلام الشابّی النفسيّة ظُلْمُ المجتمع له، فهو يبذل قصاری جهده للدّفاع عن

حقّ شعبه والرفع من مستواه الفکری والثقافی وتوفير السعادة له، لکنّه لايظفر عنده بإقبال وإجلال؛ لذا تثور ثائرته وينقم علی المجتمع الذی لايکترثُ لنصائحه ولايقدّر ما يقوم به الشاعر من أعمالٍ لرفع نير الظلمِ عنه. فيراه روحاً غبيّة تکره التقدّم والنور، و تحبّ الجهل والد يجور.فهو يعرب عن هذا المصدر فی قصيدته النبّی المجهول، بقوله:

أنــت روحٌ غبيّــةٌ تکــرَهُ النــورَ وتقْضــی الدّهورَ فــی ليل مَلْس
أنت لاتدرک الحقائق إن طافتْ حواليــک دون مــسّ وجــسّ
فی صباحِ الحياة ضمّختُ أکوابی وأترعتُهــا بخمــرةِ نفســی
ثــمّ قدّمتُهــا إليــک فأهرقــتَ رحيقی و دُسْــتَ يا شعبُ کأسی
فتألّمــتُ ثــمّ أســکتُّ آلامــی وکفکفتُ من شــعوری وحسِّــی

(المصدر نفسه: ٢٨)

وممّ زاد من حدّة آلام الشابی، ونغّصَ عليه عيشه أکثرمن ذی قبل، موت أبيه الذی کان يراه ملاذاً لنفسه عندما تشتدّ به الکربات، وتثقل کاهله المشاکل والأحداث. ففی قصيدة ياموت، نری الشابی يصرخ صرخةً مليئةً بالذکريات ممزوجةً بالأحزان والأشجان فيقول:

ياموتُ قــد مزّقتَ صدری وقصمتَ بــالأرزاءِ ظهری
ورَمَيْتَنِــی مــن حالــقٍ وسَــخِرْتَ منّی أی سُــخْرِ
وفجعتنــی فيمــن أحِــبُّ و مــن إليــه أبــثُّ ســرّی
وأعِــدُّه فجــری الجميــلَ إذا اُدلهــمَّ علــی دهــری
ورزأْتَنِــی فــی عمدتــی ومشــورتی فــی کلِّ أمری

(المصدر نفسه: ٨٠)

ولقد أثّرت الضغوط النفسيّة والجسميّة علی الشابی تأثير بالغاً أدّی به إلی التشاؤم والکآبة؛ وإنّ من أبرز قصائده التی حملت ميسم التشاؤم قصيدته إلی الله، ففی هذه القصيدة تشتدّ الآلام والمصائب علی الشابی حيث لايجد فی الکون إلاّ الظلمة والحلکة. فيتجه إلی الله سبحانه وتعالی ويزلّ زلّة عظيمة ولکنّه سرعان ما يعود إلی رشده ويستغفر

ربّه يذكرُ أنّه تفوّه بهذه العبارات وهو فی أشدّ حالةٍ من اليأس والقنوط والأسی. فيبتدأ قصيدته بقوله:

يــا إله الوجودِ هــذی جراحٌ　　فی فؤادی تشكو إليک الدّواهی
هــذه زفــرة يُصعّدهــا الهــمُّ　　إلی مَسْــمَعِ الفضاء الســاهی

ثمّ يلقی اللوم علی الله سبحانه وتعالی ويقول:

أنــتَ عذّبتنــی بدقّــةِ حسِّــی　　وجرّعتنــی مــرارةَ آهِ
أنــتَ عذّبتنــی بدقّــةِ حسِّــی　　وتعقّبتنــی بــكلِّ الدَّواهــی
بالأسی، بالسّقام، بالهمّ، بالوحشة　　باليــأس، بالشــقاء اللامتناهی

إلی أن يصل:

يا ضميرَ الوجودِ يا عالَم الأر　　واح يا أيّها الفضاءُ الســاهی
خبّرونــی هل للوری من إلاه　　راحــم- مثلِ زعمهــم- أوّاه
إنّنی لم أجده فــی هذه الدُّنــ　　يا فهل خلــف أُفْقِها مِنْ إلاه

لكن سرعان ما يفيق الشاعر، ويستغفر ربه ويقول:

مــا الّذی قدْ اتيتَ يا قَلْبِیَ البــ　　ــاكی وماذا قد قلتِه يا شفاهی
ياإلهی قــد أَنْطَقَ الهــمُّ قلبی　　بالــذی كان فاغتفــرْ يا إلهی

(المصدر نفسه: ۱۴۰-۱۳۸)

إنّنا فی هذه القصيدة نشعرُ أن التشاؤم أصبح كلهيب نار متّقدة فی نفسِ الشاعر إلی أن بَلَغ به أن يتنكّر لوجود الله - سبحانه و تعالی- ويطرح اللوم عليه؛ وهذا ما بدا واضحا فی كثير من أشعار الرومانسيين الذين ثاروا علی كلّ شیء حتی علی خالقهم الذی خلقهم وخلق لهم ما فی الأرض جميعا.

النتيجة

لقد تجلت مظاهر الرومانسية فی جميع نتاجات الشابی الشعرية حيث كان ثائرا علی المضامين الشعرية القديمة الجافّة، وهذا ما نراه واضحاً وجليّا من خلال أفكاره ومبادئه

التی اعتمد فيها على الذاتية أو الفردية التی تتضمن عواطف الحزن والكآبة والأمل، وأحياناً الثورة على المجتمع و التحرر من قيود العقل والواقعية والتحليق فی رحاب الخيال والصور والأحلام؛ هذا فضلا عن اهتمامه بالطبيعة التی كانت عنده رمزا للطهر ومثالا عاليا للاحتذاء والاقتداء ومعبدا للروح ومستودعا للأسرار والهموم وأداة للتخلص مما فی دنيا الناس من همجية وظلم وانتهاک لحقوق الإنسان.

المصادر والمراجع

ابن خفاجة الأندلسی، إبراهيم ابن أبی الفتح. لاتا. *الديوان*. تحقيق عمر فاروق الطبّاع. بيروت: دار القلم.

الأصغر، عبدالرزاق. ۲۰۰۱م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب"الرومانسية"*. مجلة دراسات أدبية. العدد۳۷۰. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأيّوبی، ياسين. ۱۹۸۴م. *مذاهب الأدب «معالم و انعكاسات»*. بيروت: دار العلم للملايين.

البعينی، نجيب. ۲۰۰۸م. *موسوعة الشعراء العرب المعاصرين*. بيروت: دار المناهل.

التليسی، خليفة محمّد. ۱۹۶۷م. *الشابّی وجبران*. بيروت: دارالثقافة.

بثينة، جميل. ۱۹۹۳م. *الديوان*. تحقيق مهدی محمد ناصر الدين. بيروت: دارالكتب العلميّة.

الشابی، أبوالقاسم. ۱۹۹۷م. *ديوان أغانی الحياة*. ضبط وشرح يحيی الشامی. بيروت: دار الفكر.

الشنفری، عمرو بن مالک. ۱۹۹۶م. *الديوان*. تحقيق إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتاب العربی.

العشماوی، أحمد زكی. لاتا. *الأدب العربی وقيم الحياة المعاصرة*. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة.

كرو، أبوالقاسم محمد. ۱۹۹۹م. موسوعة *الشابّی*. بيروت: دار صادر.

المتنبی، أبوالطيّب. لاتا. *الديوان*. شرح أبی البقاء العكبری. بيروت: دار المعرفة.

النويهی، محمد. ۲۰۰۰م. *قضيّة الشعر الجديد*. بيروت: دارالفكر.

هدّاره، محمّد مصطفی. ۱۹۹۴م. *دراسات فی الشعر العربی الحديث*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

الورقی، السعيد. ۱۹۸۴م. *لغة الشعر العربی الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.